Joanna Jablkowska

Literatur ohne Hoffnung

Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur

Joanna Jabłkowska

Literatur ohne Hoffnung

Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur

DUV DeutscherUniversitätsVerlag
GABLER · VIEWEG · WESTDEUTSCHER VERLAG

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

Literatur ohne Hoffnung : die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur / Joanna Jabłkowska. — Wiesbaden : Dt. Univ.-Verl., 1993
(DUV : Literaturwissenschaft)
ISBN 978-3-8244-4121-1 ISBN 978-3-322-96309-3 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-322-96309-3
NE: Jabłkowska, Joanna

Der Deutsche Universitäts-Verlag ist ein Unternehmen der Verlagsgruppe Bertelsmann International.

Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1993



Gedruckt auf chlorarm gebleichtem und säurefreiem Papier

ISBN 978-3-8244-4121-1

Danksagung

All denjenigen, deren Unterstützung die Enstehung meiner Arbeit ermöglicht hat, möchte ich ganz herzlich danken.

Ich danke den Professoren Günter Oesterle, Conrad Wiedemann, Gerhard Kurz, Gerhard R. Kaiser und Erwin Leibfried für manchen freundlichen Rat und wissenschaftliche Betreuung während meines Forschungs-Aufenthalts in Gießen.

Mein besonderer Dank gilt meinem damaligen Betreuer, Herrn Professor Dieter Arendt, ohne dessen großartige menschliche und wissenschaftliche Hilfe diese Arbeit nicht hätte entstehen können.

Ich danke Herrn Dr. habil. Joseph Kiermeier-Debre und Herrn Professor Hartmut Laufhütte, die mir bei der Materialbeschaffung behilflich waren und mir zu neuen Ideen verhalfen.

Endlich haben sich auch Freunde gefunden, die die undankbare Aufgabe des Korrekurlesens übernommen haben: Ich danke Frau Dr. Bärbel Wolfgramm und Hartmut Wolfgramm, Frau Malgorzata Perz, Frau Malgorzata Kubisiak und Herrn Lothar Schneider. Die Formatierungsarbeiten hat Herr Markus Wießner übernommen.

Ich danke der Gießener Hochschulgesellschaft und ihrem Vorsitzenden, Herrn Prof. Dr. Dietger Hahn, für die großzügige Förderung meiner Mitarbeit am Forschungsprojekt 'Das Absurde und Groteske in der deutschen Gegenwartsliteratur'. Der Universität Łódź danke ich für einen Druckkostenzuschuß.

Nur dank der Unterstützung von Herrn Professor Günter Oesterle und dem unermüdlichen Optimismus und der Hilfsbereitschaft von Dr. Wolfgang Braungart konnte dieses Buch in Deutschland erscheinen.

Widmen möchte ich meine Arbeit aber meinem Mann und meiner Tochter, ohne deren Geduld sie nie hätte geschrieben werden können.

Łódź, August 1992 — Joanna Jabłkowska

Inhalt

"Leben ohne Utopie. Schreiben ohne Utopie. Reißbrettentwürfe haben immer auch etwas Unbescheidenes. Vielleicht kommt es längst nur darauf an, der Apokalypse den Weg zu verlegen." (Helga Königsdorf)[1]

Einleitung

Die Utopie begleitete die menschliche Kultur seit der Antike. Die Sehnsucht nach einer besseren Welt, nach Gerechtigkeit, nach einem perfekten Staat, nach einem Paradies auf Erden oder einfach nach Glück[2] war dem menschlichen, zumindest dem europäischen Denken, immer schon immanent. Ordnung, Planung und Hoffnung seien nach F. Seibt Richtpunkte für die Entwicklung kultureller Leitbilder in Europa gewesen, und "die Hoffnung auf eine totale Verwandlung der Welt [sei] als eine besondere Variante des abendländischen Aktivismus anzusprechen".[3] Die Behauptung, daß gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Formulierung sozialer Utopien zugleich die Probleme, die sich mit der Verwirklichung utopischer Programme verbinden können, deutlich geworden sind und daß seitdem die Antiutopie die traditionelle Utopie ersetzt, wäre eine Platitüde. Eine Platitüde wäre auch die Behauptung, daß ein großer Teil der Menschheit den Zustand, von dem die Utopisten der vorigen Jahrhunderte geträumt haben, erreicht habe: man ist satt, man wohnt in warmen Wohnungen, man hat breiten Zugang zu Kultur und Bildung, man hat Arbeit, etc. Trotzdem ist unser Zeitalter nicht goldener als die, denen es folgt. Wahrscheinlich aber ist der Verlust des Utopischen und die Zunahme des Dystopischen im 20. Jahrhundert keine Konsequenz der veränderten materiellen Lage, sondern des veränderten Bewußtseins, der Erfahrung der letzten Jahrzehnte, die die Vollkommenheitsideologien überhaupt in Frage stellt. Dazu gesellt sich die Angst vor der endgültigen Vernichtung der Menschheit, die real bevorzustehen scheint. Die Utopieskepsis hat sich übrigens nicht nur in der schönen Literatur verbreitet, sie ist auch in die bis ins 20. Jahrhundert hinein doch oft zukunftsgerichtete Philosophie eingedrungen. Als fast extremes Beispiel könnte hier das zweibändige Werk *The Open Society and Its*

---

1 Helga Königsdorf: Der Schmerz über das eigene Versagen, in: Die Zeit, 1.6.1990, S.64.

2 Vgl. Michael Winter: Lebensläufe aus der Retorte. Glück und Utopie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H.50, 1983, S.48-69. Winter sieht den Ursprung der Utopie in der Sehnsucht nach Glück: "Das reale Unglück bildet die Negativfolie für die Glücksvorstellungen der Utopien." (S.55).

3 Ferdinand Seibt: Utopie als Funktion abendländischen Denkens, in: Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, hg. von Wilhelm Voßkamp, Stuttgart 1982, Bd.1, S.254-279, hier S.274. Weiter zitiert als Voßkamp/Utopieforschung.

Enemies von Karl R. Popper[4] dienen. Als eine Probe nur sei aus seinem Aufsatz *Utopie und Gewalt* zitiert:

> "Der Zauber, den die Zukunft auf die Utopisten ausübt, hat nichts mit rationaler Voraussicht zu tun. In diesem Lichte ähnelt die Gewalt, die der Utopismus hervorruft, sehr dem Amoklauf einer evolutionistischen Metaphysik oder einer hysterischen Geschichtsphilosophie [...], darauf erpicht, die Gegenwart zu opfern für den hellen Klang einer Zukunft, der Tatsache nicht bewußt, daß ihr Prinzip dazu führen müßte, eine jede künftige Periode der ihr folgenden zu opfern, ebensowenig im Bewußtsein der trivialen Wahrheit, daß die endgültige Zukunft des Menschen [...] nichts Glanzvolleres sein kann als sein endgültiges Aussterben."[5]

Die Totalität der Utopien ist heute deren abschreckender Aspekt. Gesellschaftsentwürfe werden gemieden, und als Antwort auf die positiven literarischen Utopien muß man im 20. Jahrhundert die Gegenutopie verstehen. Sowohl Schriftsteller als auch Leser des 20. Jahrhunderts assoziieren die Utopie, ähnlich wie Popper, mit totalitären, geschlossenen Gesellschaftssystemen. Diese Tendenz wird sogar von Jost Hermand bestätigt, einem der konsequentesten Verteidiger der Utopie:

> "Für die Zeit nach 1945 war eines der wichtigsten Manifeste dieses kapitalistisch orientierten Liberalismus das Buch *The Open Society and Its Enemies* (1945) von Karl R. Popper, in dem alle ins Utopische zielenden Veränderungsversuche als Rückfälle in 'Totalitaristisches' diffamiert werden. Und so wie Popper reagierten [...] viele der bürgerlichen Intellektuellen. Was daher

---

4 Karl R. Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, deutsch von P.K. Feyerabend, Bern 1957 (= Sammlung Dalp 85). Bd.I: Der Zauber Platons, Bd.II: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen.

5 Karl R. Popper: Utopie und Gewalt, in: Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, hg. von Arnhelm Neusüss, Neuwied und Berlin 1968, (= Soziologische Texte 44), S.313-326, hier S.324f. Weiter zitiert als Neusüss.
Popper hat zwar eine wertvolle und humane Gesellschaftstheorie entwickelt, er hat den Utopiebegriff jedoch völlig losgelöst von seiner ursprünglichen Bedeutung benutzt. Er berücksichtigte nicht den fiktiven, spielerischen Charakter der utopischen Literatur und deren seinstranszendierenden Aspekt. Indem er über Utopie schrieb, dachte er an totalitäre Gesellschaftssysteme, die zwar tatsächlich ihre Wurzeln im Utopismus haben können, die aber den Facettenreichtum der Utopieproblematik nicht ausschöpfen. Mit Recht behauptet H.J. Krysmanski, Popper gehe in seiner Kritik der Utopie nicht von einer 'utopischen', also gedachten Gesellschaft aus, sondern von der politischen Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts und seinen (vermeintlich) 'geschlossenen' bolschewistischen und faschistischen Gesellschaften. Vgl. Hans-Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts, Köln und Opladen 1963 (= Dortmunder Schriften zur Sozialforschung 21), S.142.

in den utopischen Romanen der Jahre nach 1945 dominiert, ist nicht mehr das Utopische, sondern das Dystopische."[6]

Allerdings versteht Hermand diese Art von Utopieskepsis als eine intellektuelle Fehlleistung.[7] Er ist "von der Notwendigkeit utopischen Denkens"[8] überzeugt, dabei schlägt er eine eher soziologisch-politische als literarische Definition der Utopie vor:

"Eine echte Utopie wäre [...] nur das, was eine soziale Ordnung anvisiert, die nicht rein traumhaftphantastisch ist, sondern realistische Möglichkeit der Verwirklichung enthält und auf eine Gesellschaftsform hinzielt, in der Freiheit und Bindung, Staat und Individuum, einzelpersönliches Glück und Förderung des Gemeinwohls in einem sich wechselseitig verstärkenden Verhältnis zueinander stehen."[9]

Hermand konstatiert zwar die antiutopische Tendenz in der Literatur, er sieht in ihr aber eine der negativen Erscheinungen im Rahmen der kapitalistischen Gesellschaft.[10]

Diese Studie wird sich dagegen von ideologischen Bewertungen des von ihr analysierten Phänomens der Utopiekrise distanzieren. Sie wird auch nicht versuchen, an die literarischen oder nicht-literarischen Utopisten zu appellieren:

"Sie sollten uns Bilder eines Daseins entwerfen, in dem nicht mehr die hektische Expansionsrate, nicht mehr der Fortschritt um des Fortschritts willen alles menschliche Leben bestimmt, sondern sich die menschliche Aktivität mehr und mehr auf die Verbesserung der gesellschaftlichen Organisations-

---

6 Jost Hermand: Möglichkeiten alternativen Zusammenlebens. Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), in: Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart, hg. von Klaus L. Berghahn und Hans Ulrich Seeber, Königstein/Ts. 1983, S.251-264, hier S.251. Weiter zitiert als Berghahn/Seeber.

7 Hermand berichtet von der literarischen Utopiewelle in den 60er Jahren, wohlbemerkt in den USA. Als Beispiel wählt er den Roman von Callenbach *Ecotopia*, in dem sich das moderne ökologische Bewußtsein durchsetzt. Bezeichnenderweise hat sich in Deutschland keine ähnliche Tendenz entwickelt. In dieser Studie wird vor allem das Schaffen von Martin Walser stellvertretend die deutschen literarischen Trends des gesellschaftlichen Protestes der 60er Jahre darstellen.

8 Jost Hermand: Von der Notwendigkeit utopischen Denkens, in: Ders.: Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens, Königstein/Ts. 1981, S.5-20.
Derselbe Artikel erschien in einer anderen Anthologie: Utopisches Denken im 20. Jahrhundert, hg. von R. Grimm und J. Hermand, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1974, S.10-29. Auch diese Artikelsammlung lenkt das Thema der Utopie in die soziologisch-gesellschaftliche Richtung.

9 Ebd., S.7.

10 "Was [...] im Westen, wo angeblich alles erlaubt ist, trotz der allgemeinen Abneigung gegen gesellschaftliche Alternativvorstellungen noch immer an utopischen Romanen erscheint, hat meist einen absolut verharmlosten Charakter, das heißt verzichtet auf jeden sozialutopischen Anspruch und offeriert sich als unterhaltsame Wegschmeißware einer sorgfältig spezialisierten Verbrauchsgüterindustrie." (ebd., S.13).

> formen richtet."[11] Denn "Kritik ohne Programm, das heißt ohne positive Zielsetzung, ist stets sinnlose Kritik."[12]

Dies wäre eher Aufgabe eines Politikers, vielleicht Soziologen, nicht eines Literaturwissenschaftlers, der von der Literatur keine konkreten Inhalte verlangen kann.

Daß sich die Soziologie für alternative gesellschaftliche Programme einsetzt, ist verständlich. In einem solchen Kontext muß der Begriff der Utopie nicht unbedingt einen negativen Unterton haben, sondern er kann auch, ganz im Sinne Jost Hermands und ganz im Gegensatz zu Popper, auf wirklich wertvolle Initiativen hinweisen. Es gibt soziologische Konzepte, die in 'gelebten' Utopien, in kleinen, domistischen Gruppen - die bekannteste Form wäre der Kibbuz - eine Chance für den Widerstand gegen die totalitären, das Individuum vernichtenden Ost- und West - Großgesellschaften sehen. Horst von Gizycki, um mindestens ein Beispiel zu nennen, plädiert für solche Gesellschaftsformen in seinem Buch *Arche Noah'84. Zur Sozialpsychologie gelebter Utopien.*[13] Er untersucht verschiedene Aspekte der menschlichen Liebesfähigkeit (des Eros), in der er "ein umfassendes dynamisches Prinzip"[14], das auf Vereinigung und Verbindung zielt, sieht. Die Befreiung dieser Fähigkeit würde 'gelebte' Utopien möglich machen.

> "Die real existierenden Beispiele der gelebten Utopien demonstrieren [...], daß grundlegend andere, herrschaftsfreie Ordnungen unseres Zusammenlebens möglich sind."[15]

Solche Ordnungen seien auf der makrosozialen Ebene nicht möglich und es lasse sich mit ihnen "kein Staat machen".[16] Ein literarisches Beispiel einer solchen alternativen Gesellschaftsform ist der Roman *Walden Two* des amerikanischen Verhaltensforschers Skinner.[17]

Es wurde jetzt exkursartig auf die utopiebejahenden Konzepte eingegangen, um deutlicher die Aufgabe dieser Untersuchung bestimmen zu können. Sie wird sich auf das Problem der Utopiekrise konzentrieren und sich so ausschließlich, wie es im Falle eines solch umfassenden Problems wie Utopie nur möglich ist, auf die Erscheinung der literarischen Utopie beschränken. Die Frage nach der gesellschaftlichen

---

11 Ebd., S.20.
12 Ebd., S.17.
13 Horst von Gizycki: Arche Noah'84. Zur Sozialpsychologie gelebter Utopien, Frankfurt/Main 1983 (= fischer alternativ).
14 Ebd., S.160.
15 Ebd., S.59.
16 Ebd., S.127.
17 B.F.Skinner: Futurum Zwei. Walden Two. Die Vision einer aggressionsfreien Gesellschaft, deutsch von M. Beheim-Schwarzbach, Reinbek bei Hamburg 1972.

Bedeutung der Utopie und ihrer politischen, sozialen und praktischen Notwendigkeit wird möglichst vermieden, jedoch manchmal notwendigerweise am Rande erwogen, insofern die besprochene Literatur mit der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit in Berührung kommt. Die Untersuchung gesellschaftlicher Ursachen der sich in der Literatur und z.T. der Philosophie verbreitenden Utopieskepsis sei ebenfalls den Soziologen vorbehalten. Dennoch hat sich im 20. Jahrhundert die utopische Literatur so sehr von der Gattungstradition entfernt, oft Ergebnisse von theoretischen Überlegungen verarbeitet, auch andere Gattungstraditionen übernommen, daß eine reale Trennung der literarischen Gattung Utopie von der Utopie im politischen, soziologischen, philosophischen Sinn, von dem "europäischen Emanzipationsideal"[18] in manch einem Fall problematisch wird; die nichtliterarischen Formen des utopischen Denkens müßten hier also unter Umständen als gedanklicher Hintergrund dienen.

Das Eingangskapitel soll vor allem der Begriffsbestimmung dienen. Aus den heutigen Utopiekonzeptionen wird versucht, eine brauchbare Arbeitsdefinition zu wählen, die aber weder als einzig richtig noch als einzig möglich begriffen werden kann. Sie soll als Hilfsterminus ermöglichen, die Lage der utopischen Literatur heute zu bestimmen. Angesichts der Fülle von verschiedenen begrifflichen Annäherungsversuchen an die Utopie, könnte man es zwar bei einer kurzen Einleitung bewenden lassen, die das Thema der Arbeit einschränkt; ein Versuch, den Begriff der Utopie zu definieren, muß notwendigerweise nur Unbehagen wecken, und das beim Leser wie beim Autor selbst. Es ist nicht mehr möglich, alle (oder auch nur die wertvollsten) Beiträge zu diesem Problem zu berücksichtigen, und eine vollständige Bibliographie müßte selbst einige hundert Seiten dick sein. Würde das Thema der Untersuchung die literarische Utopie einer früheren Epoche betreffen, wäre ein solcher Definitionsversuch vielleicht nicht unbedingt notwendig. Nun aber behandelt diese Studie die literarische Utopie im 20. Jahrhundert, insbesondere nach dem 2. Weltkrieg. Die Werke, die hier als Forschungsmaterial dienen werden, haben sich von der ursprünglichen Gattung so entfernt, daß man doch an manch einen Forschungsansatz erinnern muß, um eine Grundlage für spätere Werkanalysen zu gewinnen. Die Utopie in der Literatur des 20. Jahrhunderts wird als Effekt einer kontinuierlichen

18 Vgl. Götz Müller: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, Stuttgart 1989: "Das Emanzipationsideal ist älter als die Gattung, und es entwickelt sich anders in völlig anderen Bahnen, die nur manchmal die Bahn der literarischen Utopie kreuzen." (S.8f.) Müller stützt sich hier auf Robert Kalivoda: Emanzipation und Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.1, S.304-324. Kalivoda schreibt: "Der Grundunterschied zwischen der Welt der Utopie und der Welt der Emanzipation liegt [...] darin, daß in der Sphäre der Utopie der emanzipatorische Gedanke eben Gedanke bleiben kann, während er in der Sphäre der Emanzipation zu irgendeiner Bestrebung wird, zu irgendeiner emanzipatorischen gesellschaftlich-menschlichen Aktivität benutzt werden soll und muß oder auch in diesem Sinne funktionieren soll und muß." (S.312).

Wandlung des utopischen Denkens gesehen. Auf manche Stationen dieser Entwicklung wird stichwortartig eingegangen, um die letzte Utopiewandlung nicht als plötzlichen Bruch darzustellen, sondern als eine Konsequenz der sich lange vor unserer Gegenwart anbahnenden Erscheinungen.

Die folgenden Kapitel untersuchen die Entwicklung der Utopie in der deutschen Literatur nach 1945. Beachtung finden eingangs die antiutopischen und die (seltenen) utopischen Tendenzen: Werke, die den Utopieverlust noch in einer verhältnismäßig geradlinigen Form von Utopie-Ablehnung und Utopie-Bejahung vermitteln.

Des weiteren wird die Entwicklung der neuesten Literatur analysiert - der wichtigste Teil der Studie ist der Literatur der achtziger Jahre gewidmet. Hier stellt sich die Bezugnahme auf die Utopie viel komplizierter dar als in den Büchern, die im zuvor genannten Kapitel interpretiert werden. Die Autoren berufen sich nicht nur auf die Überlieferung der utopischen und antiutopischen Literatur; sie greifen besonders häufig auch die Tradition der Apokalypse und des Grotesken auf. Diese zwei Termini und ihre Entwicklung werden in den theoretischen Unterkapiteln des zweiten Teiles diskutiert werden. Es erscheint auch unumgänglich, auf zumindest einige Autoren oder Werke der ersten Hälfte des Jahrhunderts zurückzublicken, die den Boden für die neueste Literatur bereitet haben. Hier wird die chronologische Darstellung der Utopiegeschichte, die zwar für eine gewisse Übersichtlichkeit geboten zu sein scheint, die aber in diesem Falle die wirkliche Entwicklung der utopischen Literatur Lügen gestraft hätte, verlassen. Viele Tendenzen, die heute als typisch interpretiert werden, haben sich lange vor dem Anbruch der sogenannten 'Gegenwart' bemerkbar gemacht. Wir finden am Anfang unseres Jahrhunderts Werke, die die heutige Entwicklung eher antizipieren als vieles, was nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden ist. Obwohl auch diese Werke beim näheren Hinschauen den Zukunftsoptimismus nicht fallen lassen, schien es dennoch geboten, die Chronologie aufzugeben. Dieses Verfahren ist für die Klarheit der dargelegten These günstiger, obwohl es auch einige Verwirrung verursachen mag, denn manch ein Werk, das zeitlich später entstand, ließe sich mit einem früheren, hier erst im folgenden Kapitel genannten, vergleichen.

Ob die Zäsur des Jahres 1945 in der Geschichte des utopischen Denkens richtig ist, müßte erst bedacht werden. Einerseits findet man keinen besseren oder anschaulicheren Schnitt in der deutschen und europäischen Kultur, andererseits scheint sich die Utopiekrise lange vor dem Zweiten, sogar schon vor dem Ersten Weltkrieg angebahnt zu haben. Die Utopieskepsis ist übrigens eine Erscheinung, die die Utopie eigentlich immer schon begleitete, die lediglich in den letzten Jahren zunimmt und zum Zeichen unserer Zeit wird. Die oben skizzierte Kapitelgliederung versucht, einerseits das Zunehmen des Utopie- und Hoffnungsverlustes in der Nachkriegs-

literatur anschaulich zu machen und andererseits die Vorzeichen dieses Verlustes in der Literatur des ganzen 20. Jahrhunderts zu markieren. Sie ist bemüht, der Komplexität des Phänomens gerecht zu werden. Daß eine Einteilung gezwungenermaßen ein System herstellt, das schematisiert und dadurch sehr viele Fragen offen lassen muß, stellt wohl nicht nur für diese Untersuchung ein Problem dar. Daß Systematisierung gerade für Kultur-, Kunst-, und Literaturfragen Gefahren der Klischeebildung mit sich bringt, braucht ebenfalls nicht erläutert zu werden. Bei der Fülle des Materials, das hier zur Verfügung stand, mußte bei den Einzelanalysen eine einschränkende Wahl getroffen werden. Das Unbehagen, das sich dabei einstellt, ist verständlich. Einige, nur mit wenigen Seiten oder gar Sätzen genannte Werke sind für sich mehrere Dissertationen wert. Deswegen möchte sich diese Untersuchung, die in der schriftlichen Formulierung natürlich eine Struktur bekommen und sich auf ein vernünftiges Maß bescheiden mußte, nicht als Erklärung des sehr komplizierten und vielschichtigen Problems der Utopiekrise verstehen, sondern als Anregung zur Diskussion, deren Ergebnis noch aussteht.

I. Utopie als Sackgasse in der Gegenwartsliteratur

1. Der Begriff der Utopie und seine Wandlung

Der Begriff der Utopie, bekanntlich aus seiner ursprünglichen Bedeutung als Titel des Romans von Thomas Morus herausgelöst und in sehr verschiedenen Bedeutungsvarianten von der Philosophie und Soziologie übernommen, ist in der letzten Zeit so vielschichtig geworden, daß man eine einheitliche Definition kaum mehr formulieren kann. Bereits Arnhelm Neusüss hat Ende der 60er Jahre, als die große Utopiewelle in der Forschung noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht hatte, in der Einführung zu seinem Buch geschrieben:

> "Die Vokabel 'Utopie' ist gegenwärtig ungemein beliebt. Will aber einer wissen, was inhaltlich mit ihr gemeint ist, sieht er sich bald in Verlegenheit. Er steht vor einem Konglomerat höchst verschiedener Definitionsversuche [...]. Die Frage, was denn eigentlich utopisch sei, wird ihm meist zu kurz oder zu lang beantwortet. Entweder nämlich dahin, utopisch seien 'Romane' nach der Art des Thomas Morus, oder es sei die 'Hoffnung', die sich in einem 'ungeheuren utopischen Vorkommen in der Welt'[...] manifestiere."[1]

Dabei sah die Lage der Utopieproblematik in den 60er Jahren noch verhältnismäßig harmlos aus, verglichen mit dem heutigen Stand der Forschung, nachdem viele Wissenschaftler, Kritiker und Schriftsteller die Diskussion bereichert haben: Von Karl Heinz Bohrer und seiner Theorie der Plötzlichkeit[2] über Jost Hermands Versuche, die Utopie zu retten, wo man sie nur retten kann (worauf in der Einleitung bereits zum Teil Bezug genommen wurde), bis hin zu Hans Jonas und seiner Kritik des Prinzips Hoffnung im *Prinzip Verantwortung*[3]; von den Versuchen, im ästhe-

---

1 Neusüss, S.13.

2 Karl Heinz Bohrer: Der Lauf des Freitag. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse, München 1973 (= Reihe Hanser 123); Ders.: Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung der Zeit in der modernen Literatur, in: Ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins, Frankfurt/Main 1981 (= es 1058), S.180-218; Ders.: Utopie 'Kunstwerk'. Das Beispiel von Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.303-332.

3 Hans Jonas: Das Prinzip Verantwortung, Frankfurt/Main 1984 (= st 1085).

tischen Prinzip eine Utopie zu sehen[4], über die Analyse der literarischen Utopien 'sensu stricto'[5] bis hin zu sehr wagen Übertragungen des Wortes Utopie auf literarische Erscheinungen[6]; letztlich muß man hier zahlreiche Sammelbände nennen[7] und schließlich den Versuch, ein umfassendes Bild der deutschsprachigen utopischen Literatur zu entwickeln: Götz Müllers *Gegenwelten.*[8] Für die Literaturwissenschaft bedeutet die Übernahme der soziologischen und philosophischen Termini erstens von der Forschung und zweitens von den Schriftstellern, die sich von der Theorie beeinflussen lassen, ein zusätzliches Problem. Darüber hinaus muß man daran denken, daß viele Forscher, die sich mit der Frage der Utopie auseinandersetzen, selbst mit zu den Utopisten gezählt werden müssen (Bloch z.B.), und daß individuelle Weltdeutungen in die Wissenschaft hineinprojiziert, oft mit der Wissenschaft verwechselt werden. Viele Forscher gebrauchen den Begriff der Utopie instinktiv, aus seiner alltäglichen Bedeutung heraus, um die eigenen philosophischen oder gesellschaftlichen Konzepte mit seiner Hilfe zu stützen. Es wäre gerade deshalb sinnvoll, eingangs auf einige Termini hinzuweisen, die zwar ihren Ursprung in soziologischen und philosophischen Konzepten der Utopie haben, die sich aber auf die Literaturwissenschaft übertragen haben.

Ein Begriff, der sich bereits so eingebürgert hat, daß er oft unreflektiert verwendet wird, ist der der utopischen Intention. Er hat seine Wurzeln am Anfang unseres Jahrhunderts: bei Landauer und vor allem bei Bloch in dem *Geist der Utopie.*[9] Ausgehen kann man hier von der definitorischen Annäherung, die Arnhelm Neusüss geliefert hat:

> "Die utopische Intention manifestiert sich inhaltlich in den verschiedensten Vorstellungen von der besseren Zukunft, formal drücken sich diese Vorstellungen auf unterschiedlichste Weise aus. [...] Zwar sind die verschiedenen

4 Zum Beispiel: Hermann Wiegmann: Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik, Stuttgart 1980.

5 Man könnte an dieser Stelle zumindest einige allgemeine Einführungen in die Problematik nennen, etwa: Marie Luise Berneri: Reise durch Utopia, deutsch von R. Orywa, Berlin 1982; Wolfgang Biesterfeld: Die literarische Utopie, Stuttgart 1974 (= Sammlung Metzler 127); Hiltrud Gnüg: Der utopische Roman, München - Zürich 1983; Jean Servier: Der Traum von der großen Harmonie, deutsch von B. Lächler, München 1971.

6 Vgl. z.B. Gisela Dischner und Richard Faber: Romantische Utopie. Utopische Romantik, Hildesheim 1979.

7 Zwei Werke wurden bereits zitiert: Voßkamp/Utopieforschung (3 Bände) und Berghahn/Seeber. Zu den wichtigeren gehören auch: Richard Villgradter und Friedrich Krey (Hg.): Der utopische Roman, Darmstadt 1973. Weiter zitiert als Villgradter/Krey; Hiltrud Gnüg (Hg.): Literarische Utopie-Entwürfe, Frankfurt/Main 1982 (= st 2012). Weiter zitiert als Gnüg/Entwürfe; Gert Ueding (Hg.): Literatur ist Utopie, Frankfurt/Main 1978 (= es 935). Weiter zitiert als Ueding/Utopie.

8 Götz Müller: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, Metzler, Stuttgart 1989.

9 Vgl. Neusüss, S.23.

> Erscheinungsweisen utopischen Denkens und ihre gemeinsame Intention nicht voneinander zu lösen, aber ihr Gemeinsames liegt nicht in irgendwelchen Ähnlichkeiten positiver Zukunftsbilder [...], sondern in der kritischen Negation der bestehenden Gegenwart im Namen einer glücklicheren Zukunft. [...] Nicht in der positiven Bestimmung dessen, was sie will, sondern in der Negation dessen, was sie nicht will, konkretisiert sich die utopische Intention am genauesten. Ist die bestehende Wirklichkeit die Negation einer möglichen besseren, so ist Utopie die Negation der Negation."[10]

In bezug auf literarische Texte scheint aber eine Korrektur sehr wichtig zu sein. Die Kategorie 'Zukunft' nämlich versagt oft angesichts der Vieldimensionalität eines ästhetischen Werkes. Deswegen würde jene Definition, die Ludwig Stockinger formuliert, für die literarische Analyse brauchbarer sein:

> "...das Gemeinsame utopischer Texte [wird] nicht mehr in den positiven Vorstellungen zukünftiger Wirklichkeit gesehen, sondern in der wie auch immer sich äußernden radikalen Negation der bestehenden Wirklichkeit im Namen von nichtverwirklichten Normen."[11]

Für die weiteren Überlegungen zur Gegenwartsliteratur wird es wichtig sein, daß diese Definition zwei Komponenten enthält, die man zuerst voneinander trennen sollte: erstens soll die utopische Intention die Negation des Negativen sein, zweitens soll diese Negation im Namen von einer besseren Zukunft oder im Namen von nichtverwirklichten Normen geschehen.

Stockinger legt zuerst Wert auf die Bedeutung der Negation des Negativen für den Utopiebegriff. Er beruft sich dabei sowohl auf Paul Tillich (*Politische Bedeutung der Utopie im Leben der Völker*) als auch auf Bloch. Die Theorie Blochs verlegt aber das Gewicht auf den zweiten Teil des Begriffes. Nicht die Kategorie der Negation, sondern die der Antizipation, der Vorwegnahme, wäre für Bloch grundlegend. Die ganze Theorie der Tagträume, der Hoffnung, des Noch-Nicht-Bewußten (das Bloch dem Freudschen Nicht-Mehr-Bewußten entgegenstellt), der utopischen Funktion (die er von dem puren wishfull thinking abhebt[12]) impliziert das

---

10 Ebd., S.33.

11 Ludwig Stockinger: Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Tübingen 1981 (= Hermaea NF, Bd.45), S.40f.

12 Vgl. Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1985 (= stw 554), Bd.I, S.164. Stockinger behauptet zwar, Bloch erkenne "selbst, daß utopische Intention dort am präzisesten sich äußert, wo [...] in Negationen gesprochen wird." (Stockinger: Ficta Respublica, S.40, Anmerkung 85) Doch wird das Nicht bei Bloch immer erst dann produktiv, wenn es sich als Noch-Nicht vermittelt: "Aber das Nicht äußert sich ebenso als die Unzufriedenheit mit dem ihm

Zukunftsdenken und einen geschichtlichen Optimismus. Dagegen würde Adornos Versuch, sich dem Begriff des Utopischen zu nähern, eher dem ersten Teil der Definition Rechnung tragen:

> "Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig. Zentral unter den gegenwärtigen Antinomien ist, daß Kunst Utopie sein muß und will und zwar desto entschiedener, je mehr der reale Funktionszusammenhang Utopie verbaut; daß sie aber, um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten, nicht Utopie sein darf. Erfüllte sich die Utopie von Kunst, so wäre das ihr zeitliches Ende. [...] So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie. Zu jenem Bild versammeln sich all die Stigmata des Abstoßenden und Abscheulichen in der neuen Kunst. Durch unversöhnliche Absage an den Schein von Versöhnung hält sie diese fest inmitten des Unversöhnten, richtiges Bewußtsein einer Epoche, darin die reale Möglichkeit von Utopie - daß die Erde, nach dem Stand der Produktivkräfte, jetzt, hier, unmittelbar das Paradies sein könnte - auf einer äußersten Spitze mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe sich vereint. In deren Bild - keinem Abbild sondern den Chiffren ihres Potentials - tritt der magische Zug der fernsten Vorzeit von Kunst unterm totalen Bann wieder hervor; als wollte sie die Katastrophe durch ihr Bild beschwörend verhindern."[13]

In dieser Spannbreite zwischen der Negation und Antizipation muß man den Begriff des Utopischen und den der utopischen Intention sehen.

Außer dem Begriff der utopischen Intention wird oft die Bezeichnung des utopischen Bewußtseins verwendet, von Karl Mannheim als ein Bewußtsein definiert, "das sich mit dem umgebenden 'Sein' nicht in Deckung befindet".[14] Diese Begriffsbestimmung könnte mit dem Blochschen Noch-Nicht-Terminus korrespondieren. Beide betonen die seinstranszendente Funktion der Utopie. Weil aber Mannheim das utopische Bewußtsein im Zusammenhang seiner Theorie über die Relation von Utopie und Ideologie benutzte, wäre es ertragreicher, um Mißverständnissen vorzubeugen, den Terminus eher zu meiden, und statt dessen von einem utopischen Denken zu sprechen.

Gewordenen, daher ist es, wie das Treibende unterhalb alles Werdens, so das Weitertreibende in der Geschichte." (Das Prinzip Hoffnung, S.360).

13 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973 (= stw 2), S.55f.

14 Karl Mannheim: Das utopische Bewußtsein, in: Ders.: Ideologie und Utopie, Frankfurt/Main ³1952, S.169-184, abgedruckt in: Neusüss, S.265-285, hier S.265.

Der Begriff der Utopie wird in dieser Untersuchung als übergeordneter Begriff für alle Erscheinungen der Negation des Negativen im Namen von nichtverwirklichten Normen verwendet. Man kann wohl behaupten, daß dies eine der wichtigsten Kategorien der europäischen Entwicklung ist; man kann sie nicht weiter präzisieren, weil sie sich seit der Antike in verschiedenen Formen und Erscheinungen der abendländischen Kultur manifestiert hat, z.B.:

- als philosophischer Entwurf des besten Staates, z.B. bei Platon;
- als Heilslehre, z.B. der christlichen Religion; darunter waren das apokalyptische Denken und der Chiliasmus sehr wichtige Varianten der Heilserwartung: auf Erden und nicht erst im Jenseits;
- in Form von philosophischen Systemen, z.B. die Geschichtsphilosophie;
- in Form von politischen und gesellschaftlichen Entwürfen;
- in Form von literarischen Werken: Entwürfen des besten Staates, Robinsonaden, Fürstenspiegeln, Gelehrtenrepubliken, Zeitutopien, endlich auch Antiutopien: Man kann hier zwar Definitionen einzelner Gattungen vornehmen, man muß aber dabei sofort einwenden, daß sie eigentlich - wie die meisten literarischen Werke - nie in reiner Form auftreten. Die Schwierigkeit beginnt bereits mit der Definition der Gattung, deren Ursprung bei Morus zu finden ist: Campanella und Bacon schreiben zwar ähnliche, aber weder in der Struktur noch in der Intention identische Staatsromane. Dasselbe gilt für Robinsonaden (*Robinson Crusoe* und *Die Insel Felsenburg*) und andere Formen utopischer Gattungen. Deswegen wird des weiteren ein anderer Versuch der Typologisierung vorgenommen.

Je nach der Radikalität der Ablehnung des Bestehenden und des Strebens nach dem Anderen kann die Utopie also in verschiedenen Formen auftreten, was einen gemeinsamen Nenner unmöglich macht, es sei denn, man adaptiert das Blochsche 'Prinzip Hoffnung', was insofern richtig wäre, als niemand das Phänomen der Utopie so ausführlich analysiert hat wie Bloch, allerdings mit dem Vorbehalt, daß die Utopie zu einem uferlosen Prinzip wird.[15]

Man könnte allerdings die Definition der Utopie noch einmal mit Hilfe des Terminus der utopischen Methode, dessen Ursprung bei Ernst Mach zu suchen ist[16], einschränken. Hans Freyer hat den von Mach geprägten Begriff des Gedankenexperiments für seine Bestimmung der utopischen Literatur übernommen. Er übertrug den Terminus des utopischen Experiments letztlich auch auf die Verwirklichungsversuche verschiedener utopischer Konzepte, die naturgemäß immer

15 Vgl. Krysmanski, S.15, vgl. Neusüss, S.22.
16 Vgl. Stockinger: Ficta Respublica, S.49f.

gescheitert sind.[17] Raymond Ruyer erweiterte den Begriff der utopischen Methode auf alle Verfahren, die Wirklichkeit im Bewußtsein umzugestalten.

> "Die Operation des Bewußtseins besteht darin, daß die Vorstellung von einer Alternative zur Realität bis in ihre Einzelheiten 'zu Ende gedacht' wird."[18]

Den Terminus der utopischen Methode gebraucht dann Hans-Jürgen Krysmanski in seiner Analyse der deutschen utopischen Romane des 20. Jahrhunderts. Er behauptet, die Utopie habe sehr oft den Charakter eines Denkmodells.[19] Der vorgenommene Vergleich mit dem Idealtypus Max Webers[20] kann hier treffend sein. Falls man den experimentellen Charakter der Utopie annimmt, müßte man z.B. die Heilserwartung und das apokalyptische Denken als Form des utopischen Denkens anzweifeln, obwohl auch hier Annäherungsmöglichkeiten gegeben sind. Freyer hat z.B. bereits die Utopie und den Chiliasmus in der Besprechung von Münzers Gemeinde zusammengeführt.[21] Doch man könnte den Terminus der utopischen Methode zumindest als gedanklichen Hintergrund auch für die Analyse der Werke der Nachkriegszeit anwenden. Zwar hat sich hier der Experimentraum sehr erweitert und das Prinzip des Idealtypus wird nicht immer streng beibehalten, partiell kann man aber doch die Werke als 'Denkmodelle' interpretieren: als Versuche, die immer hypothetische Frage nach dem 'Was wäre wenn.....' zu beantworten. Denn es ist unübersehbar, daß die Literaturgattung, die man bis ins 18. Jahrhundert hinein von anderen Gattungen verhältnismäßig präzise abgrenzen konnte, in zerstückelter Form weiterlebt, daß sie eine Art Folie, Hintergrund für viele Autoren bildet, die den Leser

> "von der Negativität seiner Wirklichkeit und von der mangelnden Legitimation der geltenden Verhaltensnormen und Institutionen überzeugen [wollen]."[22]

Die These der vorliegenden Analyse ist, daß in der Gegenwartsliteratur zwar die gegebene Wirklichkeit negiert, die Möglichkeit, nichtverwirklichte Normen formulieren zu können, jedoch sehr oft verneint wird. Der Umriß der Gattungsbezeichnung, den Ludwig Stockinger für die utopische Erzählung formuliert, wäre also für *die Gegenwartsliteratur überholt und nicht mehr aktuell*:

---

17 Vgl. Hans Freyer: Die utopische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart, Leipzig 1936. Vgl. dazu auch Stockinger: Ficta Respublica, S.51f.

18 Stockinger: Ficta Respublica, S.52, zu Ruyers Begriff der utopischen Methode vgl. S.52-56.

19 Vgl. Krysmanski S.25.

20 Vgl. ebd., S.139-141.

21 Vgl. Freyer, S.160.

22 Stockinger: Ficta Respublica, S.95.

> "Für die Textstruktur grundlegend ist [...] ein Aufbau aus zwei kontrastierenden fiktiven Räumen, von denen einer Darstellung der Norm, der andere die Darstellung der negativ bewerteten Wirklichkeit enthält."[23]

Stockinger, der im ersten Kapitel seines Buches *Ficta Respublica* und in dem Artikel *Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft*[24] die Geschichte der Utopieforschung sehr eingehend besprochen und beurteilt hat, gibt zu, daß die Gattung der utopischen Erzählung schon am Ende des 18. Jahrhunderts problematisch geworden ist.[25] An dieser Stelle sollten einige Aspekte der Wandlung der utopischen Literatur kurz hervorgehoben werden, um eine Grundlage für die Thesen über die Utopieentwicklung im 20. Jahrhundert zu gewinnen.

Wilhelm Voßkamp schreibt von drei idealtypischen Merkmalen, die für die Gattungsgeschichte konstitutiv sind:

> "Es handelt sich um das Moment der Negation (im Sinne der kritischen Differenz gegenüber gesellschaftlicher Wirklichkeit); um das Problem von Antizipation (unter dem Aspekt der Vorwegnahme von Zukunft) und um die Kategorie des Möglichen (als Gegenüberstellung von Konjunktivischem und Indikativischem)."[26]

Tatsächlich kann man versuchen, bei der Abwicklung der Geschichte der utopischen Erzählung diesem Schema zu folgen, obwohl dabei viele Aspekte der Gattungsentwicklung unterdrückt werden.

1. Seit der Antike hatten die Hoffnung, der Zukunftsoptimismus, auch das Reformdenken verschiedene Gestalten bekommen. In der Renaissance hat eine dieser Gestalten, ein traktat- oder diskursähnlicher Roman, der seine Quellen in der Antike, vor allem bei Plato hatte, dank Thomas Morus eine Bezeichnung bekommen. Eine verhältnismäßig kurze Zeit lang hat man mit dieser Bezeichnung eine ebenfalls verhältnismäßig konkrete literarische Gattung verbunden. Ludwig Stockinger gebraucht hier als Gattungsbezeichnung den Begriff der "utopischen Erzählung" im Unterschied zum weiter ausholenden Terminus der literarischen Utopie.[27] Spätestens

23 Stockinger: Ficta Respublica, S.96.

24 Ludwig Stockinger: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.1 S.120-142.

25 Ebd., S.130.

26 Wilhelm Voßkamp: Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit, in: Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, hg. von Hartmut Eggert, Stuttgart 1990, S.273-283, hier S.274.

27 Vgl. Ludwig Stockinger: Überlegungen zur Funktion der utopischen Erzählung in der frühen Neuzeit, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.229-248. Stockinger meint, daß die utopische Erzählung die öffentliche Ordnung unter der Voraussetzung der Erbsündelosigkeit zeige: "Die

im 18. Jahrhundert hat sich die Gattung der literarischen Utopie sehr erweitert und hat neue Dimensionen für sich entdeckt, die sie vor allem dem anthropozentrischen Fortschrittsglauben der Aufklärung verdankt. Hier erlebt die literarische Utopie ihren Höhepunkt, zugleich beginnt zu dieser Zeit jedoch eine Aporie der Gattung, die sich bereits im 19. Jahrhundert auf verschiedene Weise äußert, und die die Sprengung des Gattungsmusters einleitet, damit sich aus seinen Splittern langsam andere Formen herausbilden können.

Die Wandlung und Bereicherung der utopischen Erzählung bedeutet im 18. Jahrhundert noch nicht deren Ende: sie weist aber bereits auf den Übergang des Begriffes Utopie von der literarischen Gattung zum utopischen Denken hin. Peter Uwe Hohendahl geht davon aus, daß die Illusion der Wirklichkeit, die der Staatsroman verleihen sollte, in der Zeit der Aufklärung nicht mehr glaubwürdig sein konnte. Am Beispiel von Wielands *Goldenem Spiegel* zeigt er, wie die Utopie trotzdem integriert werden könnte:

> "Die ultima ratio der Utopie ist der Appell an den realen Leser, die Welt nicht als endgültig hinzunehmen, sondern sie zu verändern."[28]

Hohendahl macht deutlich, wie der Staatsroman zu einer ästhetisch und historisch überholten literarischen Form geworden ist, die Utopie als Fortschrittsglaube jedoch aufrechterhalten wurde. Dies bestätigt vor allem die Verlegung des Nicht-Ortes in die Zukunft.

Identifizierung dieser Fiktion mit dem Status naturalis betont einerseits den qualitativen Unterschied zum Status legalis, in dem sich notwendig die geschichtliche Welt bis zum Ende der Zeiten befinden muß, und damit die prinzipielle Unmöglichkeit der Verwirklichung dieser Idealvorstellung; sie unterstreicht aber andererseits die Legitimität eines solchen Ideals als Norm: Der Status naturalis ist zwar eine Idee, die nicht verwirklicht werden kann, aber da sie sich auf die ursprüngliche und von Gott gewollte Natur des Menschen bezieht, ist sie ein legitimer Maßstab, an dem die Nähe oder Entfernung einer öffentlichen Ordnung zu diesem summum bonum morale gemessen werden kann.(S.232) [...] In der utopischen Erzählung wird [...] die Idealität des fiktiven Staates durch die hypothetische Voraussetzung eines allgemeinen Normenkonsensus begründet. Das heißt, daß im Gegenbild des utopischen Staates die Abspaltung der politischen Handlungsnormen von den universalen Normen als zentraler Aspekt des modernen Staates negiert wird. Das die Institutionen und Normen der utopischen Staaten tendenziell so dargestellt werden, daß sie auf einem Konsens vernunftfähiger Bürger beruhen und daß sie diesen Konsens gleichzeitig ermöglichen, führt die utopische Erzählung ein Modell rationaler und innerweltlicher Begründung universaler Normen überhaupt vor, das sich von der Berufung auf Maßstäbe aus der Offenbarung und auf deren Auslegung durch anerkannte Institutionen wesentlich unterscheidet."(S.240) Seit der Frühaufklärung sei "die Vorstellung von einem vollkommenen Zustand ohne Erbsünde und damit die Vorstellung von einem Status naturalis als Norm fragwürdig. Damit wird auch die utopische Erzählung in ihrer traditionellen Form unhaltbar."(242).

28 Peter Uwe Hohendahl: Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert, in: Erforschung der deutschen Aufklärung, hg. von Peter Pütz, Meisenheim - Königstein/Ts. 1980 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 94), S.235-245, hier S.244.

2. Nachdem im 18. Jahrhundert, im Zuge des Fortschrittsdenkens, die Utopie verzeitlicht worden ist, verdrängt die Zeitutopie allmählich den ursprünglichen Begriff und das Morussche Gattungsmuster. Während *Utopia* Darstellung eines völlig "anderen Wirklichkeitszusammenhangs"[29] gewesen sei, wie Stockinger nach anderen Forschern sehr treffend betont, so eröffnete die in die Zukunft verlegte utopische Erzählung, die den Inselcharakter bezeichnenderweise oft verloren hat[30], neue Möglichkeiten vor der Gattung, die den Prototyp der *Utopia* von Thomas Morus erweiterten, fast sprengten. Reinhart Kosellek schreibt über *Das Jahr 2440*, daß die Zukunftsutopie

> "eine Variante der Fortschrittsphilosophie [sei], ihr theoretisches Fundament ist die Verzeitlichung der Perfectio-Ideale. Der Vorgriff in die Zukunft war aber nur einlösbar als Bewußtseinsleistung des Autors, des Schriftstellers. Die utopisch erzählte Zukunft ist nur eine literarisch besonders effektvolle Ausformung dessen, was die damalige Geschichtsphilosophie als Bewußtseinsphilosophie zu leisten hatte. Der Autor ist in erster Linie kein Historiker oder Berichterstatter, sondern zunächst Produzent der kommenden Zeit, Vollstrecker seiner Anlage zur Perfektibilität."[31]

Auch Wilhelm Voßkamp betont den Unterschied zwischen der Morusschen Utopie, für die die "Gegenüberstellung von Ordnung und Kontingenz"[32] ein zentrales Moment war, und der Zeitutopie, bei der die Antizipation zum wichtigsten Merkmal wird. Nicht die vollkommene Gesellschaft, sondern deren ständige Vervollkommnung sei das Stigma der Aufklärung. Ein solches Denken war den Utopisten des 16. und 17. Jahrhunderts fremd:

> "Die Interpretation der ganzen Gattungsgeschichte unter dem Aspekt des Zukunftsromans und der daraus abgeleitete Begriff einer Intention, den dargestellten Zustand zu verwirklichen, unterstellt den Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts ein Wirklichkeitsverständnis, das erst im 18. Jahrhundert entwickelt wird und im 19. Jahrhundert voll zur Entfaltung kommt. Denn eine solche Deutung muß ja davon ausgehen, daß Autoren der frühen Neuzeit schon eine Vorstellung von der Veränderbarkeit der Welt durch den Menschen, von der Machbarkeit der Geschichte hatten und daß sie überhaupt den Begriff der geschichtlichen Zukunft im modernen Sinn denken konnten. Da dies aber bezweifelt werden muß und da die Texte des 16. und 17. Jahr-

29 Vgl. Stockinger: Ficta Respublica, S.47.

30 Hier irrt sich Götz Müller offensichtlich, wenn er die Utopie und die Uchronie so schwach differenziert. Vgl. Götz Müller, S.10.

31 Reinhart Kosellek: Die Verzeitlichung der Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.1-14, hier S.5f.

32 Voßkamp: Utopie als Antwort auf Geschichte, S.275.

hunderts ohnehin nur unter großen Schwierigkeiten im Sinn einer zukunftsgerichteten utopischen Intention interpretiert werden können, sollte dieser Utopiebegriff bei der Deutung von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts beiseitegelegt werden."[33] - so Ludwig Stockinger.

Noch stringenter als der bereits zitierte Kosellek skizziert Raymond Trousson den Prozeß der Verzeitlichung der Utopie. Er bettet die von Mercier eingeleitete literarische Gattung der Uchronie zuerst sowohl in die Tradition der *Utopia* von Morus als auch des vormorusschen Millenarismus und des apokalyptischen Denkens ein[34], um dann Unterschiede zwischen der Zeitutopie und den beiden Vorbildern hervorzuheben. Trousson betont die nicht mehr imaginative, sondern antizipatorische Funktion der Utopie:

> Mercier "knüpft [...] wieder an die alte jüdisch-christliche Tradition der durch die Fortschrittslehre säkularisierten millenarischen Prophezeiung an: er greift die Dynamik und die Energie wieder auf, die beide für die traditionelle Utopie bedeutungslos waren, und er verknüpft sie mit dem von der Renaissance ererbten Anthropozentrismus. Dadurch konnte die Utopie ihre Bedeutung ändern: während Thomas Morus in seinem Werk eine parallel laufende Geschichte behandelt, beginnt mit dem Werk Merciers eine Zukunftsgeschichte, Ergebnis einer vernünftigen Einschätzung der Gegebenheiten. [...] Hier ersetzt das Vertrauen in die Zukunft die alte Eschatologie der Angst."[35]

---

33 Stockinger: Ficta Respublica, S.27. Vgl. auch die Argumentation in Stockinger: Überlegungen. Vgl. auch Hans-Günter Funke: Zur Geschichte Utopias. Ansätze aufklärerischen Fortschrittsdenkens in der französischen Reiseutopie des 17. Jahrhunderts, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.299-319. Allerdings sieht Funke in einigen französischen Reiseutopien des 17. Jahrhunderts Ansätze des Fortschrittsdenkens: "Ansätze eines Fortschrittsdenkens werden in der französischen Reiseutopie des 17. Jahrhunderts sowohl im ausgemalten Bilde der fiktiven Realität der Idealstaatsentwürfe gleichsam sinnfällig vorgeführt als auch, zumindest in der *Histoire des Ajaoiens* Fontenelles, im Rahmen der Fiktion explizit formuliert." (S.314).

34 Ähnlich interpretiert dies auch Robert Kalivoda, obwohl er die Konsequenz der Analyse Troussons nicht erreicht. Man kann der Logik seiner Gedankenführung nicht immer zustimmen, während Trousson sehr überzeugend den Unterschied zwischen der Utopie und Uchronie einerseits und dem Millenarismus und Uchronie andererseits anschaulich macht. Kalivoda schreibt zwar, daß die Zeitutopie eher eine "säkularisierte Rückkehr zur grundlegender Zeitfigur [...] der emanzipatorisch-utopischen Aktivität aus der Zeit vor Morus" sei (Kalivoda, S.319.), und daß man eher von der Verräumlichung der Utopie bei Morus sprechen sollte, er sieht aber zu undeutlich die Verbindung der Zeitutopie des 18. Jahrhunderts mit dem modernen Fortschrittsdenken, die von grundlegender Bedeutung war. Als erster hat wohl aber Alfred Doren bereits in den 20er Jahren auf diese zwei Stränge utopischen Denkens hingewiesen. Vgl. Alfred Doren: Wunschräume und Wunschzeiten, Berlin 1927, Seiten 158-205 abgedruckt in: Neusüss, S.123-177.

35 Raymond Trousson: Utopie, Geschichte Fortschritt. Das *Jahr 2440*, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.15-23, hier S.22f.

Allerdings muß man hier einräumen, daß eine 'unterschwellige Verzeitlichung' bei vielen Autoren der Staatsutopien auch vor Mercier zu bemerken ist. Der utopische Ort war nicht immer wie bei Morus ein 'anderer Wirklichkeitszustand' (übrigens auch nicht immer eine ironisch-heitere Bespiegelung der eigenen Zeit), sondern er war eine antizipierte und herbeigesehnte Realität, die man zu erreichen hoffte. Bereits Platon hat durch den Versuch, seine Konzepte zu realisieren, dieses Modell eingeleitet. Schon vor Mercier wurden auch utopische Romane aus dem geschichtlichen Bewußtsein heraus geschrieben. Mercier hat lediglich als erster seine Handlung augenscheinlich in die Zukunft verlegt. Wichtig ist die Korrektur Wolfgang Braungarts, der behauptet, "mit Schnabel bereits ist die Utopie verzeitlicht."[36] Braungart meint, die Thematisierung "von Genese und Entwicklung des utopischen Staates [müsse] selbst schon als ein Moment der Verzeitlichung angesehen werden".[37]

Für diese Überlegungen ist aber nicht der Beginn der Verzeitlichung, sondern die Tendenz zu einer solchen wichtig. Man könnte, um dem Problem der allzustrengen Chronologisierung der Gattungsgeschichte zu entgehen, vorläufig zwei als Idealtypen aufgefaßte Muster der utopischen Erzählung vorschlagen:

- der ironische Diskurs von Morus, der auch Merkmale der politischen Satire trägt;
- die Zeitutopie von Mercier, die auf dem Geschichtsbewußtsein basiert.

Beide Typen überkreuzen sich zeitlich, und ihre jeweiligen Entstehungsdaten können allerdings nur als symbolische Einschnitte in der utopischen Literatur verstanden werden. Doch man könnte die These riskieren, daß die Tendenz zur Verzeitlichung der Utopie im 18. Jahrhundert zunimmt.

Indem der Fortschrittsglaube das utopische Denken bestätigt und indem zugleich die Utopie in die Zukunft verlegt wird, wird die Frage nach der Möglichkeit, die Utopie real zu verwirklichen, akut. In diesem Moment vollzieht sich auch die folgenschwerste Wende der literarischen Utopie:

3. Aus einer literarischen Gattung entwickelt sich ein soziologisches Projekt. Dies bedeutet aber zugleich ein Ende der Gattung, die den Rahmen der literarischen Fiktion verlassen hat. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird diese Tendenz sehr deutlich sein. Ein sehr gutes Beispiel hierfür könnte Cabets *Reise nach Icarien* sein, die von dem Autor als konkreter politischer Plan, den er auch später in die Wirklichkeit

---

36 Wolfgang Braungart: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989, S.14.

37 Ebd., S.15 (Anmerkung). Willibald Steinmetz sieht auch z.B. in Harringtons *Oceana* (1656) einen Übergang "von utopischem Denken zu rationaler Planung im staatlichen Bereich aufgrund theoretischer Überlegungen und historischer Trendanalysen." Willibald Steinmetz: Utopie als Staatsplanung? - James Harringtons *Oceana* von 1656, in: Berghahn/Seeber, S.59-72, hier S.59.

umzusetzen versuchte, begriffen wurde. Auch Morus' *Utopia* wird zwar von der neueren Forschung oft als Reformschrift, die im engen Zusammenhang mit dem damaligen Staatsbildungsprozeß stand, interpretiert.[38] Neben der zeitkritischen Funktion der Schrift wird aber ihre satirische Seite immer wieder hervorgehoben[39]: und dies in doppelter Funktion: Sie war nicht nur

> "Satire auf die bestehenden Verhältnisse in Europa, sondern auf die dem äußeren Anschein nach so vernünftigen Entwürfe, für die sich Hythlodeus mit so viel Enthusiasmus aber auch ohne Kritik begeistert."[40]

Die Absicht der wörtlichen Realisierung der utopischen Staatsverfassung muß Morus jedenfalls fern gestanden haben.[41] Die späteren Utopisten haben diese Distanz, wie oben betont, nicht immer so wie Morus bewahrt, sie wird auch mit der Zeit immer kleiner. Noch Mercier jedoch, der die Französische Revolution vorausgesehen zu haben glaubte, wagte die Verwirklichung seiner Staatsreform doch nur im Rahmen der literarischen Fiktion.

Die Schriften der utopischen Sozialisten eröffnen daher ein neues Kapitel in der Geschichte der literarischen Utopie. Saint-Simon, Cabet, Fourier waren eher Politiker als Schriftsteller oder Philosophen. Cabet mißverstand die Intention der Gattung, die er übernommen hat und die er auch innerhalb des Romans selber zu interpretieren versuchte. In die äußere Form der utopischen Erzählung kleidete er einen konkreten und ernst gemeinten Vorschlag, einen politischen Idealstaat zu bauen, in dem alle Details des gesellschaftlichen und privaten Lebens sorgfältig geplant und ein für allemal bestimmt wurden. "Die Qual an Cabets *Icarien* ist der Mangel an Ironie"[42], behauptet Michael Winter. Der Realisierungsversuch von Icarien sei folglich ein klägliches Scheitern gewesen:

---

38 Vgl. z.B. Willi Erzgräber: Thomas Morus: *Utopia*, in: Berghahn/Seeber, S.25-43. Vgl. auch Norbert Elias: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmungen des Begriffs Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.101-150, bes. S.109-113.

39 Außer den bereits zitierten vgl. auch z.B.: Wilhelm Voßkamp: Thomas Morus' *Utopia*: Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.183-196. Robert C. Elliot: Die Gestalt Utopias, in: Villgradter/Krey, S.104-125. Gudrun Honke: Die Rezeption der *Utopia* im frühen 16. Jahrhundert, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.168-182.

40 Erzgräber, S.31. Vgl. auch Willi Erzgräber: Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur. Morus. Morris. Wells. Huxley. Orwell, München 1980 (= Literaturstudium, Bd.1), S.23-58.

41 Vgl. dazu auch Jack H. Hexter: Das 'dritte Moment' der *Utopia* und seine Bedeutung, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.151-167: "Während die Autoren späterer Utopien, Architekten tausender geistloser, tapferer, neuer Welten allen Ernstes glaubten, daß ihre Phantasiegebilde das endgültige Modell für die weltliche Erlösung der Menschen darstellten, konnte Morus bei seinen Lesern nicht den törichten Eindruck von Sicherheit erwecken." (S.165).

42 Michael Winter: Luxus und Pferdestärken. Die Utopie in der industriellen Revolution. Etienne Cabets *Icarien*, in: Berghahn/Seeber, S.125-145, hier S.133. Vgl. dazu auch Freyer, S.158.

> "Der Erfolg bei seinen Anhängern gab ihm die Allüren eines Sektenführers. [...] In kaum einem Fall ist die Pathogenese des Utopisten so lückenlos dokumentiert wie bei Cabet."[43]

Die Gattung der Utopie, die in ihren Ursprüngen eine satirische Bespiegelung der Wirklichkeit sein sollte, eine Fiktion, wenn auch in eine traktatähnliche Form gekleidet, die sich später zu einer Zukunftsprognose entwickelte, hat sich also im 19. Jahrhundert zu einem ernsthaften politischen Vorschlag emporgearbeitet, was aber auch das Ende ihrer fiktiv-spekulativen, spielerischen Möglichkeiten bedeutete.

4. Eine andere Form von 'Entartung' der Gattungstradition ist die Trivialisierung der utopischen Erzählung. "Aus dem großen zeitkritischen Roman wird der Unterhaltungsroman..."[44] Bellamys Bestseller *Rückblick aus dem Jahre 2000* könnte hier als Beispiel dienen: eben die "Bestseller-Gefahr"[45] weist auf eine weitere Form der Herabsetzung der Gattung hin. *Looking Backward* sei in seiner Absicht wie *Icarien* Cabets vor allem ein politisch-gesellschaftlicher Entwurf. Er war auch in Amerika

> "eine politische Sensation. [...] Bellamys Buch [...] veränderte das geistige Klima in den Vereinigten Staaten, es gab im weitesten Sinne sozialistischem Denken einen kräftigen Anstoß und löste [...] die Gründung zahlloser Bellamy-Gemeinden aus..."[46]

Auf den ersten Blick setzt der Roman die Entwicklung fort, die die literarische Utopie nach Morus, besonders aber seit Mercier, mitgemacht hat. Wie bei Cabet werde aus Morus' "erkenntnisförderndem Dialog", in dem ein "Zukunftsbezug [...] nirgendwo thematisiert" wird[47], eine "wissenschaftlich gesicherte Verheißung und [...] politische Handlung."[48] Auch im Gegensatz zu Morus sei Bellamy (wie Cabet) die ironische Offenheit fremd.[49] Hans Ulrich Seeber weist aber auf noch einen wichtigen Unterschied von *Looking Backward* zu Morus hin, der noch nachdrücklicher betont werden sollte. Bellamy literarisiere nämlich die Utopie, indem er sich der Struktur des Romans bediene. Dies trenne ihn nicht nur von Morus, Bacon, Campanella, sondern auch von Mercier und auch Cabet.

---

43 Winter: Luxus und Pferdestärken, S.134f.

44 Freyer, S.156. Freyers Beispiele sind Bellamys *Rückblick aus dem Jahre 2000* und *Freiland* von Theodor Hertzka. Vgl. dazu auch Krysmanski, S.83.

45. Zur Popularität von *Looking Backward* siehe: Kenneth M. Roemer: *Looking Backward*: Popularität, Einfluß und vertraute Entfremdung, in: Berghahn/Seeber, S.146-162.

46 Hans Ulrich Seeber: Thomas Morus' *Utopia* (1516) und Edward Bellamys *Looking Backward* (1888): Ein funktionsgeschichtlicher Vergleich, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.357-377, hier S.367.

47 Ebd., S.375.

48 Ebd., S.375.

49 Vgl. ebd., S.371.

> "Die durch das narrativ-fiktionale Verfahren erforderliche Auflösung der abstrakt-gleichförmigen utopischen Gesellschaft in konkrete Figurenbeziehungen bedeutet, daß die Utopier vermenschlicht, d.h. tendenziell idealisiert werden."[50]

Gegen die Absicht des Autors wird *Looking Backward* über weite Strecken zu einem beinahe trivialen Liebesroman. Diese Tendenz wird von dem utopischen Roman des 20. Jahrhunderts bestätigt, auch von diesen Büchern, die ihrer Intention nach, wie *Looking Backward*, keine Unterhaltungsliteratur sein sollen (ein anderes Beispiel: Werner Illig: *Utopolis*).

Sehr treffend hat Christian Enzensberger diese Erscheinung interpretiert. Er geht von der These aus, die reale Utopie sei "kein literaturfähiger Gegenstand".[51] Sie könne nur in Form eines Traktats geschrieben werden und müsse auf die Struktur der schönen Literatur verzichten.

> "Der Darstellung der geglückten Gesellschaft mittels der Theorie steht nichts im Wege, ja sie ist, um sich einleuchtend zu machen, sogar auf ein ziemlich großes Maß an Theorie angewiesen."[52]

Indem jedoch die literarische Utopie zur schönen, handlungs- und figurenreichen Literatur werden will, muß sie zwangsläufig, im besten Falle, am Rande des Trivialen landen:

> "...die Literatur über die geglückte Gesellschaft wird unweigerlich zur subliterarisierten Theorie - nein, nicht einmal: denn die geht dabei auch noch mit verloren. Wie alles andere sonst, muß die Literatur aus Gründen ihrer Funktion nämlich auch diesen Gegenstand verfälschen. Sie ist dazu erfunden, um eingeschränkte Ichautonomie strukturell ganz wiederherzustellen, und so ist natürlich auch ihr utopischer Held die Mitte des Geschehens, auf den alles ausgerichtet und bezogen ist; in der realen Utopie dagegen wird diese Autonomie von den Einzelnen gerade selbst zurückgenommen aufs Maß der gesellschaftlichen Notwendigkeiten. Und diese sind keineswegs, wie sie es phantasieren muß, entweder fremdproduziert oder nicht vorhanden, sondern, und zwar gewußtermaßen, das Resultat der Bedürfnisse der Einzelnen, und daher von allen mitgetragen."[53]

---

50 Ebd., S.374f.

51 Christian Enzensberger: Die Grenzen der literarischen Utopie, in: Akzente, H.1, 1981, S.44-60, hier S.45.

52 Ebd., S.58.

53 Ebd., S.59.

An dieser Stelle muß man noch einmal die Korrektur Wolfgang Braungarts anführen, die noch wichtiger erscheint als die über die Verzeitlichung.[54] Um die Wende des 17./18. Jahrhunderts vollziehe sich nämlich bereits die Wandlung der literarischen Utopie zum Roman.

> "Die Roman-Utopie organisiert sich vom Individuum her; sie wird im Medium von Lebensgeschichten und Liebesgeschichten erzählt und trägt damit auch dem neuen subjektiven Weltverhältnis Rechnung. Im Roman wird einerseits zunehmend vom Subjekt her erzählt und also das erzählte Geschehen geordnet; andererseits wird ausgeblendet, was die neue utopische Ordnung stören könnte. Offensichtlich scheint das Vertrauen der Roman-Utopisten in die Ordnungs- und Integrationskraft ihres utopischen Subjekts nicht so groß wie das der Totalitäts-Utopisten Andreae und Campanella in das Apriori ihrer vorsubjektiven Ordnungskonzepte. Die Entwicklung zum Roman bedeutet also gleichzeitig, daß der ehemals umfassend gegenweltliche, utopische Anspruch allmählich eingeschränkt wird. Andererseits stellt sich das Problem der Integration der utopischen Subjekte zu einem utopischen Gemeinwesen nun mit aller Schärfe, weil nun die neue, zur Störung der Ordnung neigende Subjektivität gebändigt und zum Konsens geführt werden muß."[55]

Braungarts Beispiele: vor allem Veiras' *L'Histoire des Sevarambes* (1677/79)[56] und Schnabels *Insel Felsenburg* (1731-43) bestätigen seine These, daß man den Gattungseinschnitt nicht erst im 19., sondern um die Wende des 17. und des 18. Jahrhunderts ansetzen müsse. Man könnte hier hinzufügen, daß das bekannteste Beispiel des Übergangs der Utopie zum Unterhaltungsroman *Robinson Crusoe* wäre, der primär als Abenteuerbuch gelesen wurde, und der auch im Bewußtsein des Lesers des 20. Jahrhunderts, durch viele Bearbeitungen als Jugendbuch und Verfilmungen, als ein solches rezipiert wird. Somit wären die obigen Ausführungen von der Wende zum Unterhaltungsroman erst im 19. Jahrhundert widerlegt.

---

54 Bei Braungart sind es allerdings nicht zwei verschiedene Phänomene, sondern eine Erscheinung; die Tendenz zur Verzeitlichung verbindet sich mit der Wandlung der literarischen Utopie zum Roman.

55 Braungart: Die Kunst der Utopie, S.13.

56 Ludwig Stockinger interpretiert *L'Histoire des Sevarambes* vor allem als Reisebericht, er thematisiert aber auch die Literarisierung der Gattung, bestätigt auch die Ansätze des Fortschrittsdenkens im Roman: "Vairasse formuliert Jahrzehnte vor der endgültigen Durchsetzung geschichtsphilosophischen Denkens Ansätze der Fortschrittsidee, indem er die Möglichkeit des Übergangs von der Erfahrungswelt zur utopischen Ordnung in einer Erzählung wahrscheinlich zu machen versucht." Ludwig Stockinger: 'Realismus', Mythos und Utopie. Denis Vairasse: *L'Histoire des Sevarambes* (1677-79), in: Berghahn/Seeber, S.73-94, hier S.90.

Man muß hier einwenden, daß die traktatähnliche Form der utopischen Literatur auch mit dem 19. Jahrhundert noch nicht völlig verschwunden ist. Von ihr zehren noch, um bei denselben Beispielen zu bleiben, Mercier und Cabet. Man könnte hier wieder, wie im Falle der Verzeitlichung, auf zwei idealtypische Formen hinweisen, die zur gleichen Zeit auftreten können:

- die traktatähnliche Romangattung, die den individuellen Helden nur als Medium (Beobachter und Berichterstatter bis Bewunderer des utopischen Staatswesens) benutzt. Morus, Campanella, Andreae, Bacon, Mercier, Cabet würden u.a. diese Form vertreten;
- die Form des Romans, in dem das individuelle Schicksal für das Geschehen konstitutiv ist. Keine statische Beschreibung, sondern eine dynamische Handlung wäre die Folge. Veiras, Schnabel, Defoe, wären hier Beispiele.

Wie bei der Verzeitlichung kann man feststellen, daß sich die beiden Typen zwar überkreuzen, daß aber die Tendenz zur Romanform bereits seit der Frühaufklärung vorherrscht. Diese Form verlangt jedoch Einbuße in der eigentlichen utopischen Inhaltlichkeit: der Darstellung des besten Staates. Das Ergebnis dieser Wandlung ist die bereits oben erwähnte 'Pluralisierung' der Gattung und Relativierung utopischer Konzepte z.B. bei Wieland und Goethe, die bildlose Utopie der Romantik[57], etc. etc.

Nun aber, wenn man wieder auf das Beispiel Bellamys zurückgreift, versucht sein Roman, die beiden Typen miteinander zu verbinden, was Ende des 19. Jahrhunderts den Trivialeffekt hervorrufen mußte und was ihn im 20. Jahrhundert noch verschärft. Hier muß man eine rezeptionsästhetische Argumentation zu Hilfe rufen: was den heutigen Leser an *Robinson Crusoe* nicht stört, weil der Roman von Anfang an als Abenteuerroman rezipiert wurde: sein zweiter Teil wurde auch meistens unterdrückt und der utopische Gedanke muß dem Rezipienten erst bewußt gemacht werden, das sticht bei Bellamy ins Auge. Sein *Looking Backward* liest man auf dem gedanklichen Hintergrund der sozialen Verbesserungspläne des 19. Jahrhunderts. Diese Assoziation muß sich hier einstellen und der utopische Gehalt kann nicht verdrängt werden, wie im Falle von *Robinson Crusoe*. Julian West ist auch der späte Erbe der reisenden Berichterstatter von Hythlodeus bis hin zu Lord Carisdall. Indem er nun auch mit einer individuellen (Liebes-)Geschichte ausgestattet wird, verliert der ganze Roman ein ästhetisches Gleichgewicht: er bekommt verdächtig triviale Züge, was vom Autor nicht geplant und auch von den zeitgenössischen Rezipienten nicht immer bemerkt zu sein schien. An der Schwelle

57 Vgl. Götz Müller, S.141-143: "Novalis erfand die erste Form der bildlosen Utopie, bildlos, insofern sie Erwartungen und Hoffnungen ohne das umrissene Tableau einer Gegenwelt ausdrückte." (S.143).

des 20. Jahrhunderts gibt der Roman ein exzellentes Beispiel der Aporie, in die die literarische Utopie nun endgültig geraten ist.

Gewiß könnte man außer den zwei hier genannten Aspekten - der in der Verzeitlichung wurzelnden Verwirklichungsabsicht und der langsamen Trivialisierung - noch andere Paradigma der Utopiewandlung hinzuziehen, die für das 20. Jahrhundert wichtig sein würden; gewiß hat die hier vorgenommene Schematisierung das ganze Problem sehr verarmt. Die so skizzierte Geschichte der utopischen Gattung ist aber doch wichtig und wird als Folie für die Überlegungen zum 20. Jahrhundert gebraucht. Man könnte hier abschließend und ebenfalls nur generalisierend bemerken, daß am Ende der Verwirklichungsabsicht die totalitären Gesellschaftssysteme stehen, deren literarische Konsequenz u.a. die Antiutopie ist; am Ende der Trivialisierung steht die SF-Literatur, in der Götz Müller sogar "eine Erneuerung und Weiterentwicklung der literarischen Utopie"[58] sehen will. Die SF-Literatur appelliert jedoch erstens nicht nur an utopische Vorbilder, sondern an sehr verschiedene Traditionsmuster: Abenteuer- und Reiseliteratur, phantastische Literatur, psychologischen Roman etc., natürlich auch an die utopische Erzählung. Zweitens ist es in den meisten Fällen eine unterhaltende Literaturgattung (was weder gegen noch für sie spricht), erfüllt also andere Prämissen als die klassische Utopie und könnte höchstens von der obengenannten Degradation der Gattung der literarischen Utopie zum Unterhaltungsroman zeugen.[59] Zugegeben, die beiden Gattungen überkreuzen sich oft. Auf keinen Fall darf man aber, wie Darko Suvin es tut[60], die literarische Utopie als Untergattung der SF-Literatur interpretieren, oder behaupten, die Utopie wurde von der SF abgelöst, weil letztere in den meisten Fällen keine Negation des Negativen im Namen von nichtverwirklichten Normen ist.

Die Wandlung der Gattung Utopie mußte noch nicht unbedingt das Bedürfnis des Menschen nach alternativen Staatsentwürfen, nach dem Wunschdenken, nach der Hoffnung abstreiten. Die Literatur suchte aber spätestens seit der Jahrhundertwende nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, bis ihr in letzter Zeit auch das Wunschdenken suspekt geworden ist.

---

58 Ebd., S.145.

59 Auch Krysmanski scheint manchmal, was allerdings 1963 noch verständlich war, die SF-Literatur mit der Utopie zu verwechseln (S.4f.), er trennt letztlich doch die beiden Literaturarten voneinander: "Die Science Fiction ist [...] keineswegs die natürliche Fortentwicklung des traditionellen Staatsromans. Abgesehen davon, daß in ihr etwas vom "uralten Abenteuerroman fortlebt", stehe sie in keiner echten europäischen geistesgeschichtlichen Tradition (S 90), sie sei ein "spezifisch amerikanisches Phänomen" (S.89). So stellt Krysmanski Kurd Lasswitz' *Auf zwei Planeten* eher mit J. Verne in eine Reihe als mit der literarischen Utopie.

60 Vgl. Darko Suvin: Poetik der Science Fiction, Frankfurt/Main 1979 (= st 539): "Genau genommen ist die Utopie [...] keine eigene Gattung, sondern nur die sozialpolitische Untergattung der Science Fiction." (S.88).

Es wäre heute auch wenig sinnvoll, die Gegenwartsliteratur nach der reinen utopischen Form, das heißt der Form der utopischen Erzählung abzusuchen; es werden nur partiell Symbole, Strukturen und einzelne Elemente der traditionellen utopischen Gattungen übernommen, manchmal wird nur direkt auf die utopische Problematik hingewiesen. Der Zweck einer solchen Anknüpfung an die Tradition kann verschieden sein. Am allerseltensten kommt es vor, daß die utopische Intention, d.h. Negation der gegebenen Wirklichkeit im Namen einer anderen, glücklicheren Wirklichkeit, direkt vermittelt wird. Auch das Zwei-Welten-Schema[61] hat sich heute endgültig aufgelöst. Richtig weist Götz Müller darauf hin, daß die Utopie im 20. Jahrhundert eine neue Qualität erreiche, sie werde zu einer Meta-Utopie.[62]

> "Diese Wandlung zur Selbstreflexion der Gattung ist sicherlich eine Folge der Krise des Fortschrittsgedankens. [...] Die Selbstreflexion der Gattung bringt innovative Erscheinungbilder hervor; die Utopie erreicht damit eine neue Stufe. Die von Morus, Campanella, Andreae und Bacon erfundene Versuchsanordnung der Utopie wird in diesem historischen Prozeß selbst zum Objekt jener experimentellen Gesinnung, aus der sie hervorgegangen ist. Die Gattung beginnt im 20. Jahrhundert einen poetologischen Diskurs, in dessen Verlauf sie sich zur Meta-Utopie wandelt: Die moderne Utopie erzählt Geschichten über die alten utopischen Geschichten."[63]

Man muß hier am Rande bemerken, daß der utopische Roman von seinen Anfängen an zur Selbstreflexion und zum Selbstzitat neigte. Sie haben aber im 20. Jahrhundert eine deutlich gattungsnegierende Rolle übernommen, sie funktionieren vorwiegend als Persiflage. Müller zieht aber aus diesen rein formalen, poetologischen Schlußfolgerungen keine Konsequenzen. Er behauptet zwar, die "literarische Utopie entwickelt sich zu einer Gattung, die ihre eigene Vergangenheit problematisiert und nicht selten dementiert"[64], er versucht aber zugleich, die literarische Utopie für das 20. Jahrhundert dennoch zu retten, was besonders auf die deutsche Literatur der letzten Jahre bezogen, nicht mehr haltbar ist. Konsequenterweise kann sich dann Götz Müller in seiner Utopieinterpretation nicht weiter vorwagen als an den Zeitpunkt, wo die Gegenwartsliteratur eigentlich beginnt: den Moment, als die Auflösung der Gattung zwar endgültig klar geworden ist, die Auflösung des utopischen Denkens sich jedoch erst andeutete. Nach der Analyse Hesses, Werfels, Jüngers,

61 Vgl. Götz Müller: "Das Zwei-Welten-Schema der Utopie erscheint als eine Ikone der Entzweiung: der negativen Wirklichkeit, die jeder kennt, steht die unwirkliche Vernunft gegenüber, die kraft der utopischen Fiktion als etwas real Existierendes ausgegeben wird." (S.139).

62 Vgl. ebd., S.11.

63 Ebd., S.11f.

64 Ebd., S.146.

Kasacks und Schmidts muß er seine Ausführungen zu der Utopie der Nachkriegszeit abschließen, wobei ihm das Schaffen von Schmidt, dem er ohnehin die größte Aufmerksamkeit widmet, eine ideale Brücke zur Gegenwartsliteratur bieten könnte. Die Analyse müßte erst richtig mit dem Schlußsatz von Müller beginnen:

> "Die Utopie hat sich auf die Sprache und das Zitat zurückgezogen, an die Stelle der Gegenwelten treten Wortwelten, die sich erinnernd der alten Gattungen bedienen."[65]

Anzuführen wären hier kurz und schematisch die Strukturmerkmale und die Symbolik der utopischen Erzählung, die in der Literatur des 20. Jahrhunderts besonders häufig zitiert werden. Sie werden nicht mehr im einzelnen besprochen, weil sie von den Autoren meistens unabhängig von dem konkreten ursprünglichen historisch-literarischen Kontext benutzt, meistens in willkürlicher assoziativer Erinnerung an die Gattung Utopie und an die Utopie überhaupt, zitiert werden. Wo sich ein solcher Kontext im einzelnen einstellt, wird im Zusammenhang mit den jeweiligen Werkanalysen darauf hingewiesen.

1. Zuerst ist es die Symbolik der Insel, die in der Gegenwartsliteratur noch lebendig ist. Es muß sich dabei nicht wörtlich um eine Insel handeln, es geht um einen abgeschiedenen Ort, der von der gegebenen Realität getrennt ist. Eine geometrische, streng geordnete Anlage dieses Ortes ist selten, kommt aber auch vor. Sie wird auch in ihrer Negation herbeizitiert: als Labyrinth oder Chaos. Falls der Nicht-Ort noch eine positive Gegenwelt bildet, wird er oft nicht mehr beschrieben. Es genügt ein Hinweis, daß er anders ist als die Wirklichkeit, die die jeweiligen Helden umgibt.

2. Das Schiff kann ebenfalls an utopische Symbolik erinnern, obwohl es häufiger als Variation des Arche-Noah-Motivs auftritt (dazu siehe das Kapitel über die Apokalypse).

3. Die Struktur der utopischen Erzählung wird oft in ihren Bruchstücken zitiert:

- das Motiv des Reisenden, der in eine fremde Stadt oder in einen fremden Staat kommt und von seinem Aufenthalt berichtet (oder ein fiktiver Erzähler berichtet von diesem Besuch);
- die Form eines Dialogs, Streitgesprächs (allerdings war der Dialog nicht nur für die Renaissance-Utopien eine oft gewählte Form. In der Zeit der Aufklärung war die Form des traktatähnlichen Diskurses ebenfalls sehr beliebt.);
- die Form einer Zukunftsprophezeiung, die man im Traum sieht;
- das individuelle Ich des Helden wird vom kollektiven Wir der Gesellschaft ersetzt;

65 Ebd., S.297.

- manchmal wird auch die Struktur einer (oft künftigen) Gesellschaft dargestellt.

Diese Elemente werden in der Gegenwartsliteratur zitiert, ohne daß sie, wie in den klassischen utopischen oder auch antiutopischen Werken, eine logisch-strukturierte Gestalt bekommen, die im ganzen Text konsequent durchgeführt wird. Eher wird mit diesen utopischen Überresten gespielt, sie können auch einander widersprechend in einem Werk montiert werden. Es handelt sich ganz deutlich bei dieser Zitierung der Bruchstücke aus der utopischen Literatur nicht um eine Verlängerung irgendeiner Tradition, sondern, im einfachsten Fall, um deren lineare Widerlegung (Antiutopie), meistens aber um Widerlegung des utopischen Denkens überhaupt. Selten wird die Utopie wörtlich beim Namen genannt, manchmal wird das Blochsche Wort 'Hoffnung' in verschiedenen Varianten zitiert. Im allgemeinen kann man sagen, daß die Tradition der Utopie bemüht wird, um deren Intention zu verneinen.

Die Negation der Hoffnung mußte die Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln zur Folge haben: *Die Literatur, die heute noch die Tradition der utopischen Erzählung aufnimmt, wird besonders häufig von apokalyptischen Bildern begleitet. Die beiden Stränge der utopischen Tradition begegnen sich in den meisten Fällen überwiegend in der grotesken Gestalt.*[66]

Vereinzelt setzt sich auch die Tradition der phantastischen Literatur der Romantik und der Jahrhundertwende fort (dies betrifft vor allem die unmittelbare Nachkriegszeit: Romane von Hermann Kasack, Wolf von Niebelschütz' *Der blaue Kammerherr*, Curt Hohoffs *Die verbotene Stadt*, aber auch Herbert Rosendorfers *Der Ruinenbaumeister*).

Manchmal wird in der Mythologie oder in vergangenen historischen Epochen nach Stoff für die Rahmenerzählung gesucht, die man dann mit der Erinnerung an die Utopie bestückt. Meistens wird aber die Zukunft zum Handlungsort gewählt.

Eine auf den ersten Blick andere Variante für die Lösung der Frage nach dem Stellenwert der Utopie in der Literatur bieten die (vereinzelten) Stimmen in der Forschung, die behaupten, die Literatur sei an sich utopisch. In dem von G. Ueding herausgegebenen Buch *Literatur ist Utopie* lesen wir:

---

66 Auch Götz Müller weist auf diese Tendenz hin, obwohl er sie in einen anderen Kontext stellt: für Müller ist die Remythologisierung der Utopie in unserem Jahrhundert charakteristisch. Die Mischwesen bei Döblin z.B. oder bei Schmidt hätten also ihre Tradition noch bei Lukian und waren für Müller kein so deutliches Zeichen für die Umwertung der Utopie: "Im Zeichen der Remythisierung steht auch die Wiederkehr der Apokalypse" (Götz Müller, S.45). Allerdings ist es äußerst wichtig für die Erscheinungsformen der heutigen Literatur, daß die "Vertreibung des Mythos [...] von der modernen Utopie rückgängig gemacht"(S.45) wird. Müller weist auf den *Untergang der Titanic* hin, ein besseres Beispiel wäre *Kassandra* von Christa Wolf. Die Rückbesinnung auf die mythologischen, apokalyptischen Traditionen, auch auf das Groteske steht aber nicht einfach im Zeichen der "Remythisierung", sondern markiert eine neue Bewußtseinsqualität der letzten Jahre.

> "Literatur ist Utopie in dem gewiß sehr weiten Verstande, daß sie nicht identisch mit der Realität ist, die uns als Natur und Gesellschaft gegenübertritt. Sie ist Utopie in dem viel präziseren Sinne, daß ihre Beziehung zu dieser Realität wie die der Erfüllung zum Mangel ist."[67]

Die These von dem utopischen Charakter der Literatur wird von der Blochschen Vor-Schein-Ästhetik unterstützt.[68] In diesem Sinne wäre die Utopie in der Kunst und Literatur immer existent. Mit der ernsthaften Annahme dieser These wäre aber auch der Utopieforschung ihr eigentlicher Gegenstand genommen; Utopie wäre gleich Kunst.

In einer anderen Bedeutung wäre aber dieses Prinzip der Literatur als Utopie für das 20. Jahrhunderts konstitutiv. Literatur als Utopie wird in diesem Sinne als nicht abgeschlossene, sondern fortgesetzte Schöpfung verstanden, eine Richtung, kein Ziel.[69]

Robert Musil hat in seinem *Mann ohne Eigenschaften* einige Utopien formuliert, von denen die bekannteste die Utopie des anderen Zustands ist. Dazu Walter Weiss:

> "Scheinbar resignierende Feststellungen wie: 'Die Utopien sind zu keinem praktikablen Ergebnis gekommen' (5,1905), verlieren ihre bloße Negativität. Es wird ein Zusammenhang sichtbar zwischen dem 'utopischen Verfahren' des MoE und dem Möglichkeitssinn, dem Gedanken der 'fortgesetzten Schöpfung', der die festgeschriebenen, verfestigten Wirklichkeiten und Wahrheiten immer wieder überschreitet (transzendiert)."[70]

Wichtig für das Verständnis der modernen Utopie wäre also der Aspekt, den Wilhelm Voßkamp in seiner Triade 'Negation, Antizipation, Möglichkeit' als letzten nennt. Man könnte hier die Typologie Voßkamps aufnehmen und abschließend die literarische Utopie in zwei Haupttypen einteilen, die trotz formaler, struktureller Ähnlichkeit zwei verschiedene Weltauffassungen vermitteln. Den Ausgangspunkt könnte hier die Definition der Utopie als Möglichkeit bilden. Albrecht Schöne hat vor dreißig Jahren in seiner Göttinger Antrittsvorlesung eine kongeniale Grundlage für die moderne Utopieforschung gegeben, indem er, von dem Konjunktiv als dem Modus der Möglichkeit ausgehend, zwei Arten des utopischen Denkens aus der Gattungstradition hergeleitet hat. An diese Überlegungen u.a. knüpft K.H. Bohrers Theorie der Plötzlichkeit an. Es ist wichtig, diese Art der Utopieauffassung als Fazit,

---

67 Gert Ueding: Literatur ist Utopie, in: Ueding/Utopie, S.7-14, hier S.7.

68 Vgl. Burghart Schmidt: Utopie ist keine Literaturgattung, in: Ueding/Utopie, S.17-44.

69 Zu dem Musilschen Utopieverständnis vgl.: Walter Weiss: Ausklang der Utopien. Das ist aber noch nicht alles. Von Musil zur österreichischen Gegenwartsliteratur, in: Musil-Forum, 7, 1981 (1983), 41-52, dasselbe in: Literatur und Kritik, 160, 1981, S.580-591.

70 Ebd., S.45.

das für die Literatur der letzten Jahre aufschlußreich sein kann, hervorzuheben - zwar nicht in wörtlicher Anlehnung an Schöne und Bohrer, aber in einer Variation ihrer Gedankenführung.

1. "Man hat häufig bemerkt", schreibt Schöne im Schlußteil seines Artikels,

> "daß die Utopie darauf ziele, die Geschichte im Endstadium einer stabilen Vollkommenheit aufzuheben, mit der eigenen Verwirklichung also das menschliche Denken in utopischen Bahnen abzuschließen und gleichsam den Conjunktivus potentialis aus der Grammatik des Geistes zu löschen."[71]

Der Utopist übernimmt hier die Rolle des Schöpfer-Gottes, der, um mit Leibniz zu sprechen, die beste aller Welten konstruiert. Die Utopie zeigt daher ein Endstadium der Geschichte: sie ist nicht variierbar und nicht verbesserbar.

2. Davon hebt sich Musils Auffassung der Utopie ab, der, so Schöne, nicht das Vollendete und Vollkommene, sondern den Möglichkeitssinn zur Grundlage der Schöpfung macht:

> "Gott, der die Schöpfung vollbringt wie ein Experiment, spricht in Ulrichs Schulaufsatz von ihr im Conjunktivus potentialis, *macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein.* Indem der Mensch, der Dichter dieses gleichen Konjunktivs mächtig wird, erscheint er nicht mehr nur als Vollstrecker, sondern als Teilhaber göttlicher Experimentierpotenz, *zu fortgesetzter Schöpfung fähig, und [...] diesem Möglichkeitsmenschen entsprechen 'die noch nicht erwachten Absichten Gottes'.*"[72]

Dies wäre auch die zweite Art, Utopien aufzufassen. Sie würde in diesem Moment der Gedankenführung noch Blochs Utopieverständnis unterstützen, denn der Antizipationsgedanke beruht auf der ständigen, immer vom Neuen unternommenen Vorwegnahme, nicht auf dem Erreichen des Endstadiums.

Es wäre zu billig, von der chronologischen Kontinuität oder einer linearen Entwicklung von der ersten zur zweiten Utopieauffassung zu sprechen. Die beiden Typen: Utopie als die beste aller Welten und Utopie als eine der möglichen Welten kann man in der Weltliteratur seit der Antike finden. Hier überkreuzen sich auch andere Utopietypologien, auch die, die oben suggeriert wurden (Utopie als Nicht-Ort oder als Nicht-Zeit; Utopie als Traktat und als Roman). Beide Utopieauffassungen widersprechen auch nicht dem Prinzip der utopischen Methode: der Utopie als Gedankenexperiment oder als Denkmodell.

---

71 Albrecht Schöne: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil, In: Villgradter/Krey, S.355-388, hier S.387.

72 Ebd., S.377. Schöne zitiert Musils *Mann ohne Eigenschaften.*

Nun wäre die von Albrecht Schöne in Anlehnung an Musil erarbeitete Utopiedimension: die des Conjunktivus potentialis, für die Gegenwartsliteratur grundlegend.

Der radikale Utopieverlust betrifft nämlich in erster Linie - und darüber besteht bereits ein Konsensus in der Forschung - den ersten Utopietyp - den Versuch, die beste aller Welten zu konstruieren. Dies betrifft auch die Antiutopie, in der in der Umkehrung der besten Welt die schlimmste aller Welten gezeigt wird. Deren Negierung kann, muß aber nicht immer, wieder die vollkommenste Wirklichkeit heraufbeschwören.

Es scheint, daß in der Gegenwartsliteratur nur der zweite Typ gerettet werden kann. Wie Schöne schreibt:

> "Von den Dichtungstheoretikern der Aufklärung werden die Grundlagen für Musils Gebrauch des Konjunktivs gelegt. Ihnen freilich ging es noch um die *Ueberbringung des Möglichen in den Stand der Würklichkeit,* einer dem Kunstwerk als zweiter Schöpfung eigenen, fiktiven Wirklichkeit, einer *neuen idealischen Welt*, deren konjunktivischer Charakter also nicht an ihr selbst ablesbar, sondern gleichsam erst vom Indikativ der Realität her erkennbar wird.[...]
> Mit dieser auf dem Möglichkeitsdenken der Aufklärung und der Experimentgesinnung der exakten Naturwissenschaft gegründeten Konzeption und ihrer Verwirklichung in Musils vom Conjunktivus potentialis bestimmten Roman aber ist eine neue Möglichkeit utopischer Dichtung gesetzt - in einer Zeit, da ihre alten Formen so offensichtlich verkümmern und entarten."[73]

Die Gegenwartsliteratur gibt eine radikale Variante der Möglichkeitsutopie ab. Es wird in ihr in den meisten Fällen die schlimmste aller Welten gezeigt. Die Umkehrung in die beste Welt wird aber dadurch unmöglich gemacht, daß das Schlimmste nicht als Schilderung, sondern als Reduktion auf die Weltzerstörung thematisiert wird. Auf der Ebene der Mimesis wird nicht nur die Utopie der Vollkommenheit, sondern auch die Utopie der Möglichkeiten vernichtet. Sie existiert - und hier wäre Musils *Mann ohne Eigenschaften* ein genialer Prototyp des modernen Denkens - nur auf der Ebene der Poesis. Nur im Kunstwerk kann der Möglichkeitssinn gerettet werden, und dies nämlich als Kunstwerk: in der Autonomie der literarischen Sprache. Es entsteht dabei eine Paradoxie, die für die Literatur der letzten Jahre immer bezeichnender wird: Werke, die auf den ersten Blick eine unmittelbare Verbindung mit der empirischen politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit aufweisen, die als 'engagiert' gelten können, heben sich von der Wirklichkeit ab und

73 Schöne, S.382 und 384.

bekommen ihren Sinn lediglich in der ästhetischen Abstraktion. Als reale Weltbeschreibung verlieren sie diesen Sinn, weil sie den Weltuntergang radikal bestätigen. Wenn es die Welt nicht gibt, kann man sie aber auch nicht literarisch festlegen.

Das heißt jedoch nicht, daß jedes Kunstwerk gleich Utopie ist, sondern daß sich der Möglichkeitsmodus der Utopie, der als einziger von der Utopie noch übriggeblieben ist, nur im Kunstwerk selbst realisieren kann; die Brücke zur Wirklichkeit ist zerstört.

Falls die utopische Intention in der Gegenwartsliteratur noch zur Sprache kommt, so nur 'reduziert', zerstückelt, auf einen Punkt gebracht, von dem aus die Hoffnung noch glaubwürdig wird und zugleich ständig von neuem in Frage gestellt werden kann. Karl Heinz Bohrer hat seiner Theorie der Plötzlichkeit und der These vom utopischen Augenblick Anfang der 70er Jahre in seinem *Lauf des Freitag* Grundlagen gegeben, und er ist auch auf Texte der neueren deutschen Literatur eingegangen. Er geht von dem Mannheimschen Begriff des utopischen Bewußtseins aus, das für ihn aber eine psychisch-intellektuelle Disposition sei. Am Beispiel von drei Nachkriegsdichtern: Widmer, Gustafsson und Nicolas Born, dann unter Rückerinnerung an William Blake, zeigt Bohrer, daß die

> "Utopie, die sich entwickeln wird zur ästhetischen Utopie, [...] stellvertretend für alle anderen Sektionen menschlicher Bedürfnisse [fungiere]. [...] Utopisches Sprechen bedeutet Freiheit im Ästhetischen und Gefesseltsein durch das Ästhetische."[74]

Er bespricht die Reduktion der Utopie auf die bloße Subjektivität und zeigt Aporien und Möglichkeiten des Utopischen in der heutigen Literatur. Eines läßt Bohrers Buch an dieser Stelle aber fast als überholt erscheinen. Er analysiert Texte, die nach der Revolte der Jahre 68/69 und zumindest zum Teil unter ihrem Einfluß entstanden sind. Während viele Bemerkungen bis heute als treffend gelten können (z.B. die Analyse Herburgers), müßten andere aus der Perspektive der späteren Erfahrung revidiert werden (etwa Grass und Walser). Zum Teil wird auch polemisch auf Bohrers Interpretationen in weiteren Kapiteln eingegangen.

Die Schlußbemerkungen Bohrers am Ende seines ersten Kapitels können aber, zwar unter Hinzuziehung von Dimensionen, die die Literatur der 70er Jahre erst geahnt hat, auch für die letzte Zeit gültig sein:

> "Die klassische Utopie stellt der zeitgenössisch herrschenden Unordnung, Ungerechtigkeit und dem Chaos geradezu einen furchterregend aufgeräumten

74 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.16.

> Plan entgegen. [...] Die utopische Erwartung entbehrt nicht nur jedes Systemgedankens, sie tendiert in ihrer hypothetischen Rede nicht nur auf eine außergewöhnliche ungeordnete Selbstverwirklichung des Menschen ohne Rücksicht auf Institutionen, sie ist vielmehr, ganz im Widerspruch zur klassischen Utopie, ein heftiges Reagieren auf eine Gesellschaft, von der man glaubt, daß sie im Zustand der totalen Verplanung sich befindet, wodurch ihre Subjekte entmündigt werden."[75]

Das resignative Moment des utopischen Denkens, ganz im Gegensatz zum ursprünglich Utopischen, hat sich allerdings in unserer Zeit noch verstärkt. Es ist nicht sicher, ob man auch heute von Hoffnung auf eine Krise, "als Inbild der Erneuerung"[76] sprechen kann.

In seinen späteren Interpretationen der Utopie des Augenblicks hat Bohrer der modernen Utopieforschung eine Grundlage gegeben, die erst erlaubt, die Literatur des 20. Jahrhunderts analytisch zu erfassen. Sehr einleuchtend ist die von ihm entwickelte Theorie von der 'Utopie-Kunstwerk': der Reduktion der sozialen Utopie auf einen subjektiven Zeit-Augenblick.[77]

> "Die Frage nach der Utopie 'Kunstwerk' ist eine Frage nach der Reduktionsproblematik: Was geschieht, wenn utopische Inhalte nicht mehr angenommen werden, nichtdestotrotz eine utopische Mentalität aber weiterläuft? Am Modell der 'Utopie des Augenblicks' läßt sich der Vorgang des Reduktionsprozesses traditioneller utopischer Inhalte für die Literatur des 20. Jahrhunderts festmachen [...]. Die radikale Verzeitlichung der utopischen Antizipation auf einen einzigen Augenblick bedeutet, daß Geschichte durch Imagination und ihr formales Äquivalent: Fiktion ersetzt wird."[78]

Den Vorläufer eines solchen ästhetischen Absolutismus sieht Bohrer in Friedrich Schlegel und seiner *Rede über die Mythologie*, die er von "allen anderen Entwürfen der neunziger Jahre, die als ästhetische Utopie gelten könnten"[79] (Schiller, Schelling, Novalis), abhebt. Bei den letzten sei "nicht das Ästhetische selbst [...] letztlich das Ziel, sondern der sittliche Mensch."[80]

Es ist interessant, wie Bohrer die Entwicklung der Utopie im Kontext des sich wandelnden Zeit-Begriffes sieht.

---

75 Ebd., S.66.
76 Ebd., S.66.
77 Vgl. Bohrer: Utopie des Augenblicks und Fiktionalität.
78 Bohrer: Utopie 'Kunstwerk', S.303.
79 Ebd., S.308.
80 Ebd., S.305.

In dem letzten Artikel seines Plötzlichkeit-Buches geht er von der 'Augenblicks'-Theorie bei Benjamin und von der Benjaminschen Proust-Rezeption aus. Neben Proust nennt Bohrer eine Reihe von Autoren, u.a. Robert Musil, die

> "die Bewußtseins-Kategorie des subjektiven 'Augenblicks' in die Objektivität einer Utopie zu überführen versucht [haben]. [...] Die Tatsache, daß es sich in jedem Fall immer um eine Subjektivierung des 'leeren' Zeit-Begriffs und damit um eine Reduktion utopischer Inhalte und Ziele auf die Innerlichkeit eines utopisch gestimmten Subjekts handelt, dies verweist auf die Krise des utopischen Motivs als Antizipation, sei es die aufklärerisch-wissenschaftliche, die politische des Fortschrittsgedankens oder die imaginative vom Typ Merciers, ein Prozeß, den man um das Jahr 1870 datieren kann. Hundert Jahre nach Mercier ist der politische Hintergrund [...] Beginn der europäischen imperialistischen Politik. An die Stelle der optimistischen Konstruktionen der klassischen Utopie und der Fortsetzungen im sozialistischen und technologischen Utopismus des frühen 19. Jahrhunderts rückt nun eine neue Gattung: die pessimistische Utopie oder auch Antiutopie.[81] [...] Die Alternative zu diesem Genre, die Prosa des utopischen 'Augenblicks', kehrt den utopischen Inhalt nicht um, sondern löst ihn auf. Ist die Antizipation des kollektiven 'Glücks' und normativer Exempla fragwürdig geworden, dann ist das 'Glück' vielleicht in individuellen Momenten zu retten. An die Stelle der Beschreibung von gesellschaftlichen Harmonie-Zuständen oder ihrer Umkehrung rückt bei den Autoren des gesteigerten 'Augenblicks' [...] das 'Ich' im Zustand emphatischer Wahrnehmung, einer die soziale, aber auch bloß private Wirklichkeit transzendierenden 'Ekstase' des 'Glücks'. Die objektive Realität wird nicht mehr als eine utopisch veränderbare gedacht, die futuristische Antizipation fällt überhaupt weg, und die utopische Phantasie verlagert sich in die Innenseite des Subjekts."[82]

Bohrer nennt den reflektierten Augenblick des fiktiven Subjekts die ästhetische Utopie; die Augenblick-Darstellung als Appell an den Leser sei die Utopie des Ästhetischen. Er unterscheidet diese Utopie von den Konzeptionen Blochs und Adornos, weil die Kategorie des 'Noch-Nicht' in dem beschriebenen Phänomen wegfällt. Dabei handelt es sich nicht um einen Appell an den Leser in Form einer utopischen Gesellschaftsschilderung.[83]

---

81 Allerdings entsprechen die Titel, die Bohrer hier angibt, nicht immer genau der im nächsten Kapitel dargestellten Antiutopie - Interpretation. *Die andere Seite* wird z.B. anders typologisiert, *Die Strafkolonie* sollte man auch nur mit großer Vorsicht im Rahmen der Utopiegeschichte interpretieren. Auch *Auf den Marmorklippen* von Jünger entspricht nur mit Vorbehalt den Prämissen der Antiutopie.

82 Bohrer: Utopie des Augenblicks und Fiktionalität, S.185f.

83 Vgl. ebd., S.186f.

> "Wenn klassische Utopien den ästhetisch-utopischen Effekt auslösen, dann hängt das [...] nicht einfach von ihrer eindeutigen utopischen Inhaltlichkeit ab [...], sondern mit ihrer 'Als-Ob' Struktur, d.h. mit dem suggestiven Antrag an den Möglichkeitssinn, der den Leser zu ergänzender Phantasie-Arbeit einlädt."[84]

Bohrer untersucht die ästhetische Utopie und die Utopie des Ästhetischen an drei Beispielen: Prousts 'memoire involontaire', Joyces' 'Epiphanie' und Musils 'anderem Zustand'. *Der Mann ohne Eigenschaften* sei deswegen am besten für die Analyse des utopischen Augenblicks geeignet, weil Musil, im Unterschied zu den beiden anderen Autoren, den Begriff der Utopie selber in seinen Roman eingeflochten hat.

> "...der utopische 'Augenblick' Musils setzt am explizitesten die These frei, daß alle vorherrschenden und vergangenen Ideen, Überzeugungen, Mythen, d.h. die als inhaltliche Utopien funktionierenden kulturellen Objektivationen ideologisch zerstört und also unwahr sind."[85]

Das utopische Glück könne nicht mehr in Verwirklichung von Träumen, Sehnsüchten, gesellschaftlicher oder privater Ziele erreicht werden. Das Wort 'erreichen' würde hier auch nicht am Platze sein, denn es suggeriert eine zeitliche Abfolge, ein Handeln auf ein Ziel hin. Dagegen könne das Glück nur in momentaner Ekstase erlebt werden. Beim Leser werde die utopische Wirkung auch nicht durch psychologische Identifikation des Lesers mit dem Helden gewonnen, diese Wirkung werde von dem zur Sprache gewordenen utopischen Augenblick selbst eingeleitet.[86]

Wichtig sei auch die dialektische Beziehung zwischen Idylle und Satire, die die Kategorie des Augenblicks bei allen drei Autoren begleitet.[87] Es könnte auch für die Gegenwartsliteratur ein wichtiges Moment sein.

Die Reduktion der gesellschaftlichen Utopie auf das Moment des nur auf der Ebene des literarischen Werkes funktionierenden Augenblicks wäre eine wichtige Kategorie für die Nachkriegsliteratur. Es sei hier aber eher das Wort Punkt vorgeschlagen, weil der Begriff des Augenblicks doch für Musil vorbehalten bleibt und es wird sich erweisen, daß außer der gemeinsamen Erscheinung der Reduktion und des poetischen, nicht mimetischen Charakters der so entstandenen Utopie, die hier analysierten Werke mit der von Bohrer skizzierten Traditionslinie: Proust, Joyce, Musil (mit den Wurzeln bei Friedrich Schlegel) nicht sehr viel Gemeinsames haben

---

84 Ebd., S.187.
85 Ebd., S.203.
86 Vgl. ebd., S.217.
87 Vgl. ebd., S.210.

werden. Doch, man sollte die von Bohrer entwickelte Theorie der Plötzlichkeit und der Utopie des Augenblicks unbedingt als gedankliche Grundlage für die Analyse der grotesk-apokalyptischen 'Post-Utopien' hinzuziehen: nicht zum Zweck der linearen Anlehnung, sondern als Bereicherung, die der Annäherung an die Erscheinung des Utopieverlustes zugute kommt.

Es wird versucht, im letzten Kapitel, am Beispiel einiger typischer Werke der 80er Jahre, dieser Erscheinung näher zu kommen. Hier sei sie aber bereits angedeutet.

Ob man aus dem literarischen Phänomen auch allgemeinere Schlußfolgerungen herleiten und vom Rückzug der utopischen Intention schlechthin sprechen darf, kann ein Literaturwissenschaftler lediglich suggerieren. Die Entwicklung der literarischen Utopie kann aber als Hinweis für Forscher anderer Disziplinen dienen. Wenn man den allgemeinen Utopieverlust als Hypothese ernst nehmen möchte, würde dies jedenfalls eine ungeheure qualitative Veränderung der europäischen Kultur bedeuten und könnte weitgehende Konsequenzen für eine Verlagerung des ethischen Denkens haben.

Günther Anders hat es sehr treffend formuliert:

> "Die bisherigen religiösen und philosophischen Ethiken sind ausnahmslos und restlos obsolet geworden. Sie sind nach Hiroshima mitexplodiert und in Ausschwitz mitvergast worden. Wir stehen im Jahre Null der neuen Moral."[88]

Diesen Neubeginn eben versucht die Gegenwartsliteratur zu markieren, indem sie die tradierten literarischen Formen, philosophischen Richtungen, poetologischen Errungenschaften im neuen Licht unserer Epoche zeigt.

Im folgenden Kapitel werden zuerst die literarischen Erscheinungen angeführt, die das Genre der (vorwiegend negativen) Utopie aufzunehmen versuchen; denn um vom Schwund des utopischen Romans zu sprechen, muß man zuerst, zumindest skizzenhaft, die Werke analysieren, die die Gattung zu bestätigen scheinen.

---

88 Günther Anders: Nach Holocaust 1979, in: Ders.: Besuch in Hades, München 1979, S.195.

2. Die Antiutopie in der Nachkriegsliteratur

Die ersten Anzeichen der radikalen Skepsis gegenüber dem utopischen Denken finden wir im antiutopischen Roman, der erst im 20. Jahrhundert voll zur Entfaltung kam, seine Wurzeln aber in der Tradition der literarischen Utopie hat. Die ersten Ansätze der Gattung waren seit dem 18. Jahrhundert in der Literatur existent.[1] In der deutschen Literatur ist das Buch von Eugen Richter: *Sozialdemokratische Zukunftsbilder, frei nach Bebel* (1891) wohl der erste antiutopische Roman.[2] Aus demselben Jahr stammt Wilhelm Buschs *Eduards Traum*, den man als Übergang von Satire zur negativen Utopie interpretieren kann.

Falls man eine sehr große Verallgemeinerung riskieren darf, war die negative Utopie ein Dokument der Angst vor dem Verlust der Menschenwürde und der eigenständigen Persönlichkeit angesichts der wachsenden Gewalt des Staates und dem anonymen, menschenfeindlichen Moloch der Zivilisation; sie war eine literarische Reaktion auf die Entwicklung des Totalitarismus und des Identitätsverlustes in der technischen Welt.

> "Der gemeinsame Nenner aller negativen Utopien heißt: Totalitarismus, Unfreiheit, Unterwerfung jeder humanen Regung unter ein inhumanes Rationalisierungsprinzip. Das läuft dann oft auf den simplizistischen Gegensatz von Glück und Freiheit hinaus, auf dessen Unaufhebbarkeit die Utopiegegner insistieren."[3]

Von der Forschung wird aber noch ein wichtiger Zug der Gegenutopie betont: die Tatsache nämlich, daß in der Intensität der Schreckensbilder ein starkes utopisches Potential liege:

> "Der Wunschtraum ist zum Alptraum geworden, zu einem Alptraum allerdings, der mit einer solchen Intensität gestaltet ist, daß er die fortdauernde Dringlichkeit des Wunschtraums bestätigt."[4]

---

1 Viele Forscher sehen in de Sades Werk die ersten Gegenutopien. Vgl. dazu Michael Winter: Don Quijote und Frankenstein. Utopie als Utopiekritik: Zur Genese der negativen Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.86-112. Vgl. auch ders.: Utopie in Boudoir, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, H.9/10, 1981, S.994-1004. Vgl. auch Horst Albert Glaser: Utopie und Anti-Utopie. Zu Sades *Aline et Valcour*, in: Poetica, Bd.13, 1981, S.67-81.

2 Vgl. dazu Wolfgang Ashold: Sozialistische Irrlehren und liberale Zerrbilder. Die Anfänge der Anti-Utopie, in: GRM, H.4, 1985, S.369-380. Zu Richter vgl. auch Krysmanski, S.79f.

3 Rainer Nägele: Literatur und Utopie. Versuche zu Hölderlin, Heidelberg 1978, S.36.

4 Irwing Howe: Der antiutopische Roman, in: Villgradter/Krey, S.344-354, hier S.354.

Der antiutopische Roman ist die unmittelbare Reaktion auf totalitäre Systeme des 20. Jahrhunderts: auf den Faschismus und Stalinismus vor allem. Zugleich ist er eine Antwort auf die Träume der Utopisten, einen vollkommenen Staat zu bauen. Die geordneten politischen Systeme der Antiutopien, die keinen Spielraum für die individuelle Freiheit und Kreativität geben, sind Abwehrreaktionen gegen die geometrischen, das Individuum verdrängenden Strukturen der literarischen Utopien. Die Ordnung, die im 16.-19. Jahrhundert ein Wunschtraum war, weil sie dem Bürger soziale und nicht nur soziale Sicherheit gab, ist im 20. Jahrhundert zu einer Horrorvision geworden. Die Antiutopisten folgen dabei demselben Denkschema, das Popper bei seiner Gegenüberstellung der geschlossenen und offenen Gesellschaften benutzte. Sowohl in den positiven als auch in den negativen utopischen Werken wird die geschlossene Gesellschaft beschrieben; in den ersten wird sie herbeigesehnt, in den zweiten verworfen. Es fällt dabei auf, daß die Antiutopie, der schlechten Tradition der utopischen Literatur folgend, das Ironische des *Utopia* von Thomas Morus, den Zweifel an eigener Gültigkeit, im Grunde genommen gänzlich aufgibt. Die Schreckensvision wird nicht in der Selbstironie relativiert, sondern höchstens in Andeutung einer Gegenwelt, die eine Hoffnung auf eine bessere Wirklichkeit aufrecht erhält. Bei Samjatin ist es die Welt hinter der grünen Mauer, bei Huxley die Reservationen und die verbannten, nicht angepaßten Intellektuellen, bei Bradbury das Asyl der 'Büchermenschen', bei Richter die Möglichkeit der Emigration. Oft ist der jeweilige Held Träger der Hoffnung. Er ist kein Reisender mehr, sondern in den meisten Fällen Mitglied der beschriebenen Gesellschaft. Als Außenseiter, Individualist sieht er Mißstände, die alle anderen stumpf hinnehmen. Sein individuelles Schicksal wird aber zu keiner rührseligen Schnulze, weil es keine unterhaltende, den Leser anlockende Funktion hat, sondern die Rolle des Protestes gegen die gesellschaftliche Gleichschaltung spielt. Winstons Liebesgeschichte z.B. ist kein Fremdkörper im Roman wie die Liebesgeschichte Julian Wests (*Looking Backward*). Sie ist ein Akt des Widerstands und zugleich ein Funke Hoffnung, eine Chance für die Menschheit. Bei Orwell wird diese Chance allerdings zurückgenommen. Bezeichnenderweise fehlt in *1984* eine positive Gegenwelt, die in ihrem Widerspruch zu dem beschriebenen totalitären System wieder auf eine humane Zivilisation hoffen ließe.

In der zweiten Hälfte der 40er und in den 50er Jahren fällt in der deutschen Literatur auf, daß neben dem bekannten Versuch, mit dem Faschismus und Krieg direkt abzurechnen, das Bedürfnis einer allgemeinen Auseinandersetzung mit den Problemen der Macht des Staates und der Freiheit des Individuums sehr akut geworden ist. Mit Recht stellt z.B. Manfred Durzak diese Werke in den allgemeinen Kontext der Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte, mit dem Bedürfnis, dem Faschismus einen allgemeineren, nicht nur deutschen Namen zu geben:

> "Diese bildlich verfremdete und im allegorischen Konstrukt überschaubar gemachte Zeitgeschichte, vor deren kruder und brutaler Faktizität man zurückschreckte, war in den ersten Jahren der Nachkriegszeit als Gestaltung von apokalyptischen Erfahrungen in einem ideologischen und militärischen Selbstzerfleischungsprozeß für die damaligen Leser noch am ehesten akzeptabel und von großer Suggestion. Hinzu kam, daß zu jener Zeit auch die sturzfluthafte Resonanz von Kafkas aus dem Nachlaß herausgegebenen großen Romanen einsetzte, die in präzis festgehaltenen Bildfolgen die undurchschaubaren Aktionszüge anonymer Verwaltungsapparate und Institutionen und die Verlorenheit und Resignation des vergeblich gegen sie ankämpfenden Einzelnen unter Aussetzung aller Postulate der Logik wie Alpträume abspulten.
> Bergengruens Roman *Der Großtyrann und das Gericht*, Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom*, Stefan Andres' Romantrilogie *Die Sintflut* [...], Walter Jens' *Nein - Die Welt des Angeklagten* sind damals vielgelesene und hochgerühmte Beispiele für diese stilisierte, in allegorische Bildsysteme flüchtende Gestaltung der Zeitgeschichte gewesen."[5]

Es versteht sich, daß die Übernahme der Struktur der utopischen Erzählung einem solchen allegorischen und indirekten Dialog mit der Wirklichkeit zu Hilfe kommen konnte. Jost Hermand nennt in seinem Aufsatz *Unbewältigte Vergangenheit* eine ganze Reihe von Werken aus dieser Zeit, die man seines Erachtens der Gattung des utopischen Romans zuordnen kann.

> "Wenn man [...] etwas genauer hinsieht, gibt es zwischen 1945 und 1950/51 in der westdeutschen Literatur doch an die 120 Romane, die nicht nur utopische Intentionen enthalten, sondern die auf utopische oder dystopische Weise (was meist auf das gleiche hinausläuft, da jede Dystopie einen genuin utopischen Kern aufweist) Bilder einer völlig andersgearteten Zukunft zu entwerfen versuchen. [...] Da sich die Hälfte dieser Romane bei näherer Lektüre als Werke entpuppen, die eher in den Bereich der Science Fiction als der Utopie gehören"[6],

bleiben nach Hermand noch ca. 60 übrig, die man als literarische Utopien interpretieren kann. Man muß hier gleich richtigstellen, daß sich unter diesen Romanen eigentlich keine reine utopische Erzählung befindet, sondern daß eher die Gattung der Gegenutopie diesen Werken Pate stand. Wie Manfred Durzak sehr richtig betont, ist auch bei den Autoren wie Jens, Kasack, Jünger u.a. die Anlehnung oder zumin-

---

5 Manfred Durzak: Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen. Böll, Grass, Johnson, Wolf, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz [3]1979, S.17f.

6 Jost Hermand: Unbewältigte Vergangenheit. Deutsche Utopien nach 1945, in: Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen, hg. von Jost Hermand, Helmut Peitsch, Klaus R. Scherpe, Berlin 1982 (=AS 83), S.102-128, hier S.103.

dest eine unterschwellige Verwandtschaft mit Kafka deutlich. Jost Hermands Hinweis auf diese Bücher, obwohl kritisch nicht gesichtet[7], ist dennoch sehr wertvoll, denn bisher waren sie zerstreut, unter verschiedene Nenner gebracht, und ihr gemeinsamer utopischer und antiutopischer Charakter blieb unterinterpretiert. Hermand unterscheidet sogar verschiedene Kategorien, unter die er die genannten Werke bringt: Dystopien, antitotalitäre Romane, positive und negative Rückzugsutopien (Rückkehr zum Einfachsten, zum Elitären, zu Gott), Zukunftsutopien (liberale, technizistisch-futurologische, reaktionär-antikommunistische). Doch es befinden sich unter ihnen nur wenige, die heute noch beachtenswert sind und die wirklich unter dem Einfluß der utopischen Tradition stehen. Es ist aber desto wichtiger, auf sie hinzuweisen, weil sie in ihrer Struktur und Thematik einen enormen Unterschied zu den Werken der Gegenwartsliteratur aufweisen: sie scheinen zwar an den Möglichkeiten der literarischen Utopie zu zweifeln, sie nehmen auch die Krise des utopischen Denkens wahr, grundsätzlich aber bewahren sie das Grundprinzip der 'utopischen Intention', das Zwei-Phasen-Schema, die Negation des Negativen im Namen von nichtverwirklichten Normen, auch wenn diese Normen, im Vergleich mit entsprechenden Werken des 18., 19. Jahrhunderts immer unkonkreter formuliert werden, immer blasser erscheinen und unglaubwürdiger wirken, oft werden sie lediglich ad negativum heraufbschworen. Erst in den letzten Jahren wird die damals noch nicht aufgegebene Hoffnung so massiv widerlegt und dem Gelächter preisgegeben.

Man muß generell feststellen, daß Bücher, die noch heute aus der Tradition der Antiutopie schöpfen, oft anachronistisch und epigonenhaft erscheinen. Sie bieten eigentlich wenig Spielraum für die Probleme unserer Zeit. Seitdem Samjatin, Orwell, Huxley oder Bradbury eindrucksvoll die Gefahr des Totalitarismus geschildert haben, läßt sich zu diesem Thema in demselben pathetischen Ton wenig Neues sagen. Nicht Wunder, daß Werke, die diesen Ton wieder aufnehmen, oft wie brave Orwellsche Kinder anmuten.

Deswegen greifen wahrscheinlich die Schriftsteller, die die Zukunftsängste unserer Zeit veranschaulichen wollen, zum Teil zumindest, andere Muster und literarische Vorbilder als die literarische (positive und negative) Utopie auf. Nicht ohne Bedeutung ist es, daß sich das Hauptinteresse der Literatur der letzten Jahre im Vergleich zur Literatur der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts verlagert hat. Im Mittelpunkt steht heute nicht mehr die Debatte um das Problem der Macht und der

---

7 Neben dem *Glasperlenspiel*, finden wir bei ihm doch, obwohl er sich von der Unterhaltungsliteratur distanziert, zu Recht vergessene Werke oder auch SF-Romane der 50er Jahre. Zugegeben, Hermand frischt auch Bücher auf, die heute wenig gelesen, doch beachtenswert sind, wie *Der blaue Kammerherr* von Wolf von Niebelschütz, *Heliopolis* von Ernst Jünger, die Romane von Hermann Kasack, *Stern der Ungeborenen* von Werfel.

Freiheit des Individuums, sondern verständlicherweise die Frage, ob die Menschheit überhaupt noch Überlebenschancen hat. Bei vielen Autoren wird eine globale Katastrophe thematisiert. Den heutigen Schriftstellern scheint aber, im Unterschied zu den Antiutopisten, der Glaube an den Erschütterungseffekt der Literatur abhanden gekommen zu sein. Während in den negativen Utopien das 'wishfull thinking' ad negativum zwar, aber dennoch lebendig war, so scheint jetzt die geradezu latente Unmöglichkeit einer guten Lösung zum Hauptprinzip geworden zu sein.

Bei der Interpretation der Nachkriegswerke wird vor allem interessant, inwieweit sie dieses (post)moderne Bewußtsein bereits vermitteln, das sich in der Form der klassischen Antiutopie, in ihrer zwar warnenden, aber doch auf ein System (wenn auch ein negatives System) hinweisenden Bildern schwer ausdrücken läßt. Orwells *1984* war der Höhepunkt und zugleich das beginnende Ende dieser Entwicklung. Die heutige Literatur mißtraut Systemen, auch wenn sie als Schreckensbilder mitgeteilt werden, denn in ihrer Umkehrung könnte die Antiutopie wieder zur Utopie werden, zum Glauben an die Möglichkeit einer vollkommenen Welt. In den letzten Jahren scheint aber für die Literatur nur der Zustand der permanenten Zersetzung aller sich festigenden Strukturen, Systeme, Hoffnungen das Weiterbestehen der Welt zu ermöglichen. In den negativen Utopien der Nachkriegszeit ist eben vor allem das Moment dieser Zersetzung von Bedeutung. Je intensiver es sich durchsetzt, desto moderner das Werk.

Die zweite Hälfte der 40er Jahre hat die meisten Romane hervorgebracht, die man noch direkt auf dem Hintergrund der utopischen Überlieferung interpretieren kann. Aber auch in der neuesten Literatur finden wir eine ähnliche Tendenz. Sie muß ihre Wurzeln nicht unbedingt in der Kenntnis der Vorbilder wie Kasack oder Jens haben. Sie legt einfach, immer noch, den Glauben des Humanisten an die Möglichkeit und vor allem Realisierbarkeit des Prinzips Hoffnung an den Tag.

Folglich wird also versucht, am Beispiel einiger Romane der unmittelbaren Nachkriegszeit, die Entwicklung der utopischen Gattung zu verfolgen, um eine Brücke zu dem Hauptanliegen der Arbeit, der Umfunktionierung der literarischen Utopie in den letzten Jahren, zu schlagen.

Es werden nur einige Romane ausgewählt, deren Thematik und Struktur für die Entwicklung des utopischen Denkens repräsentativ zu sein scheint. Es wird auch auf eine genaue Analyse verzichtet, da sie bereits mehrmals von der Forschung unternommen worden ist.[8]

---

8 Erst kürzlich hat Götz Müller in seiner Arbeit den utopischen Romanen der unmittelbaren Nachkriegszeit viel Platz gewidmet: er analysiert Hesse, Werfel, Jünger, Kasack und sehr ausführlich Arno Schmidt. Unverständlich, warum Walter Jens fehlt. Vgl. Götz Müller, S.237-297.

Die Aufgabe der nächsten Kapitel besteht in der Analyse der wichtigsten utopischen Merkmale in diesen Werken.

Eine spezifische Erscheinung der deutschen Literatur ist in dieser Hinsicht auch das Schaffen von Martin Walser. Seine Romane, insbesondere die *Anselm-Kristlein-Trilogie*, scheinen auf den ersten Blick das Prinzip der Utopien zu verwirklichen: Negation des Negativen im Namen eines besseren Wirklichkeitszustands. Es wird darauf hingewiesen, daß Walser hier, trotz sprachlicher Brillanz und Virtuosität der schriftstellerischen Werkstatt, die man ihm nicht absprechen kann, in eine Sackgasse geraten ist.

Die genannten Beispiele sollen, zumindest ansatzweise, begreiflich machen, daß die Tendenz zum Utopieverlust in der Gegenwartsliteratur auf keinen Fall den totalen Utopieverlust bedeutet. Die Abwendung von der Utopie scheint jedoch eher dem modernen Bewußtsein zu entsprechen.

2.1. Die unmittelbare Nachkriegszeit

2.1.1. Hermann Kasack: *Die Stadt hinter dem Strom*[9]

Die Stadt hinter dem Strom bedient sich, wie *Die andere Seite* von Alfred Kubin, auf die das nächste Kapitel ausführlicher eingeht, eher der Struktur des utopischen als antiutopischen Romans. Ein Fremder kommt in eine Stadt, in der andere Gesetze herrschen als in seiner gewohnten Welt. Es sind aber keine idealen Zustände, die er antrifft. Als Schreckensbild kann der Roman jedoch nicht eingestuft werden. Die Stadt ist eher sonderbar und befindet sich jenseits der stereotypen Beurteilungsmöglichkeiten.

Menschen wirken hier wie "Puppen"[10] oder "Attrappen" (217), die Häuser sind "entseelt" (32), die Fabriken produzieren sinnlose Dinge, man fühlt sich wie in einem Traum, in einem Zustand der Zeitlosigkeit. Oft hat man den Eindruck, man erlebe "eine Kulissenwelt wie im Film."(34) Ehe sich das Geheimnis der Stadt entschleiert und es klar wird, daß es eine Totenstadt ist, hat Robert Lindhoff, der Held, den Eindruck, daß "alles, was er hier in den wenigen Stunden seit seiner Ankunft erlebt hatte, in einem sonderbaren Widerspruch zum normalen Leben stand."(33) Die Ähnlichkeit mit der *Anderen Seite* von Kubin ist auffallend: Die Zugreise, der Fluß, die Gestalten wie aus einem Traum, das monotone Wetter: bei Kubin immer

9 Hermann Kasack: Die Stadt hinter dem Strom, Frankfurt/Main 1960. Seitenzahlen im Text.
10 "In seinen vorsichtigen Bewegungen wirkte er wie eine kostümierte Puppe."(S.38).

Wolken, hier immer die Sonne (dieses Merkmal übrigens wiederholt sich auch bei Werfel). Beide Romane besitzen die äußere Form einer literarischen Utopie, müßten aber zugleich als 'Visionen' bezeichnet werden; was sie verbindet, ist die Gewißheit einer Unwiderrufbarkeit des Schicksals, ein gewisser Fatalismus, der über den Helden hängt. Ohne Zweifel sind beide Werke in diesem Punkt von der utopischen Tradition sehr entfernt; und ein anderes Bezugsfeld fällt hier geradezu auf: die Anlehnung an das Werk Franz Kafkas.[11] Übrigens wiederholt auch *Das Schloß* das Schema der utopischen Erzählung, ohne eigentlich eine solche zu sein, denn es wäre schwer, Kafkas Werke als 'Negationen der negativen Wirklichkeit im Namen von...' zu interpretieren, zumindest wäre die Eindeutigkeit einer solchen Interpretation umstritten und sie müßte so allgemein wie nur möglich verstanden werden, so daß der Bezug zur Utopie sich verlieren würde. Es wäre auch sinnvoller, den Roman von Kasack auf dem Hintergrund von Kafkas Werk zu analysieren als auf dem Hintergrund der utopischen Erzählung. Der Einfluß Kafkas auf die Schriftsteller des sogenannten 'magischen Realismus', zu denen auch Kasack gehörte, wurde ebenfalls von der Literatur besprochen.

Noch deutlicher als *Die andere Seite* von Kubin ist das Werk Kasacks verschiedenen Traditionen verpflichtet; die äußere Form der literarischen Utopie darf nicht dazu verleiten, den Roman als eine solche einzustufen. Eher bildet *Die Stadt hinter dem Strom* einen der vielen Versuche in der deutschen Literatur der unmittelbaren Nachkriegszeit, über das Erlebnis des Krieges nicht direkt zu reflektieren, sondern es in phantastischen Bildern, Visionen, abstrakten Erwägungen zu verallgemeinern. Der Zweite Weltkrieg wird dann in einer breiteren, allgemeinmenschlichen Dimension gesehen:

> "Wie Jüngers *Heliopolis* entzeitlicht Kasacks *Stadt hinter dem Strom* mit den literarischen Mitteln der Utopie die Geschichte: der imaginäre Raum ist mit Geschichtlichem durchsetzt, als Ganzes aber unbestimmt. Der Nationalsozialismus, der Krieg und die Nachkriegszeit werden verallgemeinert und damit aus ihrem konkreten Bezug herausgenommen. Das allegorische Verfahren trägt so nicht wenig zur Verharmlosung der jüngsten Vergangenheit bei. Die Taten der Männer in den 'schwarzen Blusen', die Judenverfolgung und

11 Vgl. Manfred Durzak: Der deutsche Roman der Gegenwart: "Allegorische Abstraktion und surrealistische Bildschübe haben auch hier ein imaginäres Wirklichkeitsbild geschaffen, dessen literarischer Wurzelgrund ebenso Kafkas Romane wie Alfred Kubins *Die andere Seite* sind und das zugleich mit allegorischen Signalen unmittelbar auf die zeitgeschichtliche Erfahrung der damaligen Gegenwart hinzuweisen schien." (S.20).

> der Holokaust, die Christenverfolgung und die Hexenprozesse, all dies wird Kasack durch Verallgemeinerung des historisch Konkreten vergleichbar."[12]

Der Roman diskutiert sehr allgemein Probleme des Lebens und dessen Sinnlosigkeit, des Todes und der Vergänglichkeit, so daß die jüngste Vergangenheit Deutschlands nur in sehr verschwommenen Umrissen zur Sprache kommt. Auch die von der äußeren Handlung suggerierte utopische Dimension des Werkes wird eher unterdrückt. Dadurch konnte aber der Roman von Kasack in der Abrechnungswelle der unmittelbaren Nachkriegszeit die Rolle eines allgemeinmenschlichen moralischen Wegweisers übernehmen, die den Werken von Böll oder Borchert in diesem Sinne nicht zuerkannt werden konnte.

> "Die Genialität der künstlerischen Leistung Kasacks liegt in der Fähigkeit, eine schmerzhaft deutliche Zeichnung unserer erkrankten Zivilisation zum Symbol einer metaphysischen Weltordnung zu erheben, in der selbst die Sinnlosigkeit unseres gegenwärtigen Lebens noch einer verborgenen kosmischen Gesetzlichkeit unterliegt."[13]

Das absurde Treiben, das Scheinleben in der Stadt der Toten könnte zwar mit dem antiutopischen Genre verbunden werden: etwa die sinnlose Herstellung von Schutt in den Fabriken ruft Assoziationen mit der sinnlosen Herstellung von künstlichen Informationen bei Orwell (*1984* erschien wohlbemerkt später als *Die Stadt hinter dem Strom*). Während jedoch in der Antiutopie die Absurditäten des Alltags als sinnvolle Instrumente der Macht funktionieren, und erst die Macht uns absurd erscheint, weil sie um ihrer selbst willen existiert und nur in sich selber eine Berechtigung hat, so sind die Paradoxien und die Sinnlosigkeit bei Kasack in einen völlig anderen Kontext gestellt:

> "Nicht zufällig hatte der Mythos von Sisyphos in der Nachkriegszeit Hochkonjunktur. Zu den mythischen Strafen des Tartaros gehört das sinnlose Tun, ein Richtwert, an dem sich Kasack und Albert Camus in seinem *Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* (1942) orientieren. Während der Sisyphos von Camus wenigstens Glück empfindet, wenn er bergabwärts rollenden Stein nachschreitet, konstatiert Kasack nur den unerbittlichen 'Kreislauf der Materie'."[14]

---

12 Götz Müller, S.271.

13 Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier, zusammengestellt von Wolfgang Kasack, Frankfurt/Main 1966, S.80.

14 Götz Müller, S.270.

Die kosmische, metaphysische Dimension des Romans verdrängt zuerst die utopische oder antiutopische im gesellschaftlich-politischen Sinn. Man kann den Roman von Kasack als Auseinandersetzung mit dem allgemeinen Phänomen des Krieges, der immer wiederkehrenden Katastrophen, gegen die ein einzelner nicht zu kämpfen vermag, lesen.

> "Was nutzt die Rettung eines einzelnen, wenn die Masse sich blind immer wieder gewaltsamen Katastrophen ausliefert."(368)

Was nutzt auch die Erfahrung eines einzelnen, könnte man konsequent weiter fragen, wenn die Menschheit unbelehrbar ist. Robert Lindhoff kehrt zwar zum 'normalen' Leben zurück und versucht als 'Weiser' seine Erfahrungen den anderen zu vermitteln, ob er dadurch etwas bewirken oder verändern kann, bleibt jedoch ungewiß. In der Tätigkeit Roberts nach der Rückkehr ins Leben könnte man eine Ähnlichkeit mit der expressionistischen Erwartung der neuen Menschheit suchen, obwohl die Verwandtschaft hier wohl nicht ersten Grades ist. Allerdings wird bestimmt dadurch Hoffnung ausgesprochen, die den Fatalismus und Geschichtspessimismus des Romans relativiert.

Robert kehrt letztlich als Toter in die Stadt hinter dem Strom zurück, ohne es zu wissen, daß er in dieser Stadt bereits gelebt hat:

> "Er ging, einer von vielen, im Zwielicht der frühen Morgendämmerung einer Stadt entgegen, die ihm sonderlich vertraut war, obwohl er sich nicht erinnern konnte, sie schon früher einmal betreten zu haben."(438)

Ob seine Erfahrungen für die anderen Menschen nützlich waren, bleibt ungewiß.

Zusammenfassend muß man sagen, daß die äußere Struktur eines utopischen Romans *Die Stadt hinter dem Strom* noch nicht zu einem solchen macht. Die negative Wirklichkeit, in diesem Falle das Erlebnis des Faschismus und des Krieges, wird zwar negiert, verglichen mit anderen literarischen Utopien oder Antiutopien ist bei Kasack der konkrete Realitätsbezug jedoch zu verschwommen. Es ist nicht klar, ob das sinnlose, wie somnambule Treiben in der Stadt, die Zeitlosigkeit, in der die Menschen dort leben, die sentenzenartige Sprechweise, die absurde Bürokratie als Gleichnis zur negativen Wirklichkeit der soeben erlebten Nazizeit oder als eine zwar nicht positive, aber immerhin alternative Gegenwelt zu dem Leben 'draußen' gelesen werden soll. Vieles spricht für den ersten Vorschlag: die Beschreibung der Fabrikarbeit könnte man z.B. auch so bei Orwell oder Huxley finden:

> "Die dienstfrei gewordenen Frauen verrieten mit keiner Miene ein Zeichen von Freude. Sie hatten müde Gesichter, müde Arme. Die Neuangekommenen

> waren ohne Gruß hinzugetreten. Auch ihre Gesichter wirkten schlaff, und die Hände verrichteten starr ihre Tätigkeit wie selbständig gewordene Maschinen."(191)

Doch kann man die Stadt nicht eindeutig als totalitär bezeichnen: schon aus dem obengenannten Grund, weil der eindeutige Machtapparat in ihr fehlt, und weil die politische Struktur eigentlich undurchschaubar bleibt: in den literarischen positiven und negativen Utopien ist die Frage der politischen Ordnung meistens zentral.

Es entfällt hier also gänzlich das Zwei-Welten-Schema, das sich zwar für die negative Utopie schon aufgelöst hat, die in ihr aber in der Imagination des Lesers doch heraufbeschworen wird. Das positive Pendant wird in den meisten Schreckensbilder nur angedeutet oder gänzlich ausgespart (z.B. bei Orwell), es wird jedoch in der Phantasie des Lesers lebendig gemacht. In einer anderen Form funktioniert dieses Prinzip auch in der neuesten Literatur.

Die Totenstadt ist nicht negativ genug, oder sie ist von einer Negativität, die für unsere Welt sowieso keine Gültigkeit hat, als daß sie in diesem Sinne als Gegenutopie gelesen werden könnte.

Aus einem anderen Grunde als nur wegen der Struktur des utopischen Romans ist *Die Stadt hinter dem Strom* für die Gegenwartsliteratur relevant. Der Roman markiert auf den ersten Blick, wie viele andere 'utopische' Werke der unmittelbaren Nachkriegszeit, die Zersetzung des utopischen Denkens und zugleich den allmählichen Übergang zu dem modernen, hoffnungsskeptischen Bewußtsein. Eine Zerstörungsvision begleitet nämlich das Schicksal des Helden. Sie ist bei Kasack nicht mit einer solchen Intensität dargestellt wie 40 Jahre zuvor bei Kubin z.B., eindeutig aber verbindet sie sich, trotz des mystischen Kontextes, in dem sie entwickelt wird, mit dem Einbruch der Technik in das Leben der Menschheit. Im Gespräch Roberts mit Meister Magus wird über die Dämonen erzählt, die Naturkatastrophen verursachen.

> "Als die Menschen, die sich mehr und mehr zum Maß des Planeten machten, der Epidemien Herr zu werden begannen, träufelten die Geister der Dämonen das Gift unmittelbar in die Gehirne, so daß der Verstand sich übermäßig regte und alle Geheimnisse aufzuklären vermeinte. Sie suchten die Gesetze der Natur zu überlisten, stellten künstlich und synthetisch her, woran es organisch mangelte, erfanden Maschinen und vervollkommneten die Technik [...]. Wie sie die Natur besiegten, um Sklaven der Technik zu werden!"(141)

Endlich habe der "Trieb zur Ausrottung" den "gesunden Geist der Menschen zersetzt"(142) Die Barbarei des Zweiten Weltkrieges und der Abwurf der Atombombe auf Hiroshima mögen natürlich den unmittelbaren Impuls für diese Bilder

gegeben haben. Das Bild der Katastrophe ist jedoch durch den Kontext, in dem zuerst die 'Dämonen' eingeführt werden, noch undeutlich, bestimmt auch entbehrt es der Radikalität und Intensität, die es in der Gegenwartsliteratur erfährt.

Die Stadt hinter dem Strom kann repräsentativ für die Werke der Nachkriegsliteratur gelten, die zwar die Möglichkeit der positiven Utopie in unserer Welt widerlegen, die strukturell doch noch nicht zur modernen Literatur gehören. Sie betten nämlich die erkannte Sinnlosigkeit der Existenz in einen größeren, kosmischen Zusammenhang ein und geben dadurch jedem Leiden, jeder Gefährdung, jeder Zerstückelung des Menschen einen höheren: metaphysischen bis religiösen Sinn. Somit stellen sie die zerstörte Ordnung des Universums wieder her: in diesem Sinne sind sie auch für die Utopie wichtiger als in der Wiederholung der utopischen Gattungsstrukturen. Sie sind aber nicht fähig, eine Verbindung zwischen dem verschwommen Metaphysischen und der Wirklichkeit herzustellen. Die kosmische Harmonie, der höhere Sinn, somit die Hoffnung, die sie vermitteln wollen, haben sich schon im 19. Jahrhundert überlebt, im 20. wirken sie anachronistisch. Mögen sie auch im bestimmten Kontext ihrer Entstehungszeit trostspendend gewirkt haben, indem sie eine Fluchtrichtung aus dem konkreten Faschismuserlebnis in allgemeine Sphären gezeigt haben, so behalten sie heute, nach bald 50 Jahren, nur im historischen Sinne diese Bedeutung. Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom, Der Webstuhl,* auch *Das große Netz* (das doch wenig gelungen das allgemein Verschwommene mit einer konkreten politischen Satire zu verbinden versucht), Jüngers *Heliopolis* (das die Manier der *Marmorklippen* wiederholt, in allgemeinen Metaphern das Nächstliegende zu verdecken), Heinz Risses *Wenn die Erde bebt*, Ernst Wiecherts: *Missa sine nomine*, Wolf von Niebelschütz' *Der blaue Kammerherr* und viele andere können in diesem Kontext interpretiert werden.

Der bereits zitierte Artikel Jost Hermands *Die unbewältigte Vergangenheit* nennt noch eine ganze Reihe von Romanen der unmittelbaren Nachkriegszeit, die man als 'utopisch' einstufen kann. Es wäre vielleicht auch sinnvoll, diese Werke zusammen mit anderen aus der Zeit der 'inneren Emigration' zu analysieren. Eine ähnliche Struktur und Problematik weisen z.B. Bergengruens *Der Großtyrann und das Gericht* oder die genannten *Marmorklippen* von Jünger auf. Damit wird die literarische Qualität zumindest mancher dieser Werke nicht bestritten. Die sprachliche Brillanz des Wolf von Niebelschütz könnte z.B. heute neu entdeckt werden. Dies ist aber ein anderes Thema.

Des weiteren werden noch zwei Romane dieser Zeit analysiert, deren Thematik und Struktur die Ambivalenz der utopischen Literatur der Nachkriegszeit vor Augen führen.

2.1.2. Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen*[15]

Den *Stern der Ungeborenen*, Werfels letztes Werk, könnte man als einen modernen SF-Roman einstufen, zugleich gehört er noch in die Traditionslinie der Zukunftsphantastik um die Jahrhundertwende[16]; dies sei nicht verwunderlich, denn Werfel gehört der Expressionistengeneration an, ist auch nur 13 Jahre jünger als z.B. Alfred Kubin. Auf der anderen Seite ist der *Stern der Ungeborenen* zugleich ein satirischer Gesellschaftsroman und nimmt auch manchen Zug der modernen 'Post-Utopie' vorweg. Der Roman wurde vollendet, als der Zweite Weltkrieg zu Ende war (Frühling 1945). 2 Tage nach der Vollendung starb Werfel, und seine Frau hat das Manuskript in seinem Sinne korrigiert. Es ist ein Zufall, daß gerade dieses Werk symbolisch den Beginn der Gegenwartsliteratur und zugleich, mit dem Tod des Autors, das Ende der vergangenen Literaturepoche markiert. Man könnte sich jedoch bemühen, in diesem Zufall eine Logik zu finden und den letzten Roman von Werfel als Bindeglied zwischen dem Zukunftsverständnis in der Literatur vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, so umstritten die Zäsur des Krieges bei näherer Betrachtung für die Literatur auch sein mag, zwischen den noch hoffenden Utopien der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts und den Apokalypsen ohne Hoffnung der Nachkriegszeit zu interpretieren.

Stern der Ungeborenen nimmt, wie Kasacks *Die Stadt hinter dem Strom*, das Schema des utopischen Romans auf: ein Reisender berichtet über seinen Besuch in einer anderen Welt. Es ist ein Zukunftsroman, der sich aber allerdings, wie auch die meisten Uchronien und Utopien, nach den Mängeln, Ängsten, Hoffnungen der Gegenwart richtet. Im Gegensatz zu Kasacks Roman kann man Werfels letztes Werk im Sinne der Utopiedefinition interpretieren: als Negation des Negativen im Namen von nichtverwirklichten Normen oder sogar im Namen einer glücklicheren Zukunft.

Beachtenswert ist auch der Traumcharakter des Romans. Er berührt die Nahtstelle zwischen Realistik und Phantastik und eröffnet Interpretationsmöglichkeiten, die nicht nur an den Strang der utopischen Literatur appellieren müssen. Viele Interpreten weisen auf das religiöse Motiv in dem Werk hin und suchen in ihm die Achse des Romans. H.J. Krysmanski nennt den *Stern der Ungeborenen* sogar "eine theolo-

---

15 Franz Werfel: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman, Frankfurt/Main - Hamburg 1958. Seitenzahlen im Text.

16 Martin Schwonke hat eine treffende Charakteristik des Romans in bezug auf die SF-Literatur gegeben (sonst liefert er eine sehr oberflächlich Analyse der 'vergeistigten Technik' in dem *Stern der Ungeborenen*: "Er ist [...] ein einzigartiges Beispiel für die Verwendung von Mitteln der Science Fiction in einer Darstellung, die ganz und gar von kontinentaleuropäischem Geist geprägt ist, [...] aus dem heraus die meisten Gegenutopien entstanden sind." Martin Schwonke: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie, Stuttgart 1957, S.84.

gische Utopie, oder besser, eine Utopie der letzten Dinge."[17] Krysmanski unterwirft sich hier dem Klischee, das Werfel als christlichen Schriftsteller interpretiert, und er konzentriert sich vorwiegend auf die Rolle der katholischen Kirche und des Glaubens in der astromentalen Welt. Tatsächlich wurde, vor allem am Ende des Romans, der Religion eine besondere Aufgabe zugeteilt.[18] So wäre der Roman im Rahmen der 'metaphysischen Utopien' der unmittelbaren Nachkriegszeit zu lesen und in die Nachbarschaft mit *Die Stadt hinter dem Strom* z.B. zu stellen. *Stern der Ungeborenen* verfügt aber über viel weitere Dimensionen als nur über die "Zuflucht zu den letzten Dingen."[19] Vielmehr untersucht er die Frage nach der Möglichkeit einer vollkommenen Gesellschaft auf vielen Ebenen: der psychologischen, der ästhetischen, der sozialen, der politischen, endlich auch religiösen.

Stern der Ungeborenen vereinbart in sich verschiedene Aspekte der literarischen Utopie, die sich im Laufe der Jahrhunderte an diesen Begriff angehängt haben. Vor allem versöhnt Werfel zwei Gattungen, die zu seiner Zeit miteinander konkurrierten: die literarische Utopie mit der Antiutopie. Bis zum Schluß relativieren die beiden Tendenzen einander und bestätigen erstens die These von der Unhaltbarkeit der Utopie und zugleich die von dem Bedürfnis nach der Utopie.

Die Folie für den Werfelschen Roman ist das Bild der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, dessen Zeitgenosse Werfel war, und besonders der zwei Weltkriege. "Ja, worum ging es in diesen zwei Weltkriegen meiner Lebenszeit, bester Io-Do?", versucht der Erzähler dem astromentalen Jüngling das schwierigste Problem unseres Jahrhunderts zu erklären,

> "Es ging um ein trübes Spülicht, um ein schmutziges Gebräu von Arbeitskrisen und Ersatzreligionen. Je unechter nämlich eine Religion ist, umso fanatischer beißen ihre Anhänger um sich. Meine ehemaligen Zeitgenossen waren fanatisch darauf versessen, keine Seelen und keine Persönlichkeiten zu besitzen, sondern Ich-lose Atome materieller Großkomplexe zu sein. Die Einen hingen dem Großkomplex 'Nation' an, indem sie die Tatsache der Zuständigkeit, daß sie nämlich in irgendeinem Lande und unter irgendeinem Volke geboren waren, zum ewigen Wert erhoben. Die anderen hingen dem Großkomplex 'Klasse' an, indem sie die Tatsache, daß sie arm und niedrig geboren waren und dies nicht länger sein wollten, zum ewigen Wert erhoben. Beide Großkomplexe waren jedoch für ihre Anhänger ziemlich leicht austauschbar, da beinahe jedermann sowohl arm war als auch einer Nation angehörte. Und so wußten denn die meisten von den einen wie von den andern nicht, warum sie sich gegenseitig umbringen mußten. Sie taten es aus Furcht.

---

17 Krysmanski, S.59.

18 Vgl. Werner Braselmann: Franz Werfel, Wuppertal - Barmen 1960, S.118f.

19 Krysmanski, S.60.

> Aber sie fürchteten sich weniger vor einander, als sie sich vor ihren Führern fürchteten, die wiederum aus Furcht vor ihnen, den Angeführten, sie zwangen, sich gegenseitig zu vernichten."(60f.)

In der mentalen Gesellschaft, die F.W. besucht, sollen die Kriege nur zu einer geschichtlichen Ferne gehören, einer solchen Ferne, daß man den Trojanischen Krieg vom Zweiten Weltkrieg nicht ganz unterscheiden kann. Wenn man die Utopie wirklich als Negation des Negativen im Namen einer besseren Zukunft verstehen sollte, dann mußte für die Zeitgenossen Werfels, die das Pech hatten, sowohl die Jahre 1914-18 als auch 1939-45 aktiv zu erleben, die Welt ohne Kriege tatsächlich ein utopisches Ziel sein. B.H., der Wiedergeborene, der vor F.W. eine Zukunftsvision der menschlichen Entwicklung malt[20], prophezeit dem 20. Jahrhundert keinen Waffenstillstand, denn:

> "Wie hätte es in meinen alten Tagen Frieden geben können, solange zwei Systeme nebeneinander bestanden, welche sich sowohl haßten als auch beneideten."(115)

Die astromentale Gesellschaft erfüllt den Traum eines Utopisten des 20. Jahrhunderts: angestrebt werden nicht mehr Arbeit für alle, das Recht auf Bildung, genug Nahrung und Kleidung, mechanische Gerechtigkeit, wie es in den utopischen Romanen, so verschieden sie auch sonst waren, von Morus bis Cabet bisher der Fall war. Die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse und soziale Gleichheit scheinen in der Werfelschen Zukunftswelt vorausgesetzt zu sein. Im sechsten Kapitel seines Reiseberichts, nachdem F.W. einiges über die mentale Welt der Zukunft erfahren hat, konstatiert er:

> "Mich durchdrang von Minute zu Minute deutlicher die Überzeugung, daß ich hier dem erfüllten Traume des Kommunismus gegenüberstand, und zwar ganz und gar auf aristokratischer Grundlage. Dabei war es offensichtlich, daß dieser Traum sich nicht jüngst sondern vermutlich schon seit undenklich vielen Menschenaltern erfüllt hatte. Freilich, meine kommunistischen Freunde von damals aus den Anfängen der Menschheit hätten sich's nur ungern dergestalt träumen lassen. Eine Welt ohne rote Fahnen, ohne marschierende Massen, ohne schwitzende Turner, ohne heisergekrächzte Redner, ohne dickbebrillte Atheisten, Panökonomisten, Materialisten, Positivisten, Pragmatisten, Maschinen- und Wissenschaftsanbeter, eine Welt ohne

---

20 Für die Handlung des Romans ist es allerdings ein historischer Bericht, der jedoch, so H.B., im Grunde genommen einen gleichen Tatsachenwert hat wie eine Zukunftsvision, "denn die Vergan-

> wedelnde Intellektuelle, die noch dümmer sind als sie sich stellen [...]. Hingegen eine Welt der feudalen Vereinzelung [...], eine Welt der strengen Distanz, des Edelmaßes, der Gepflegtheit."(55f.)[21]

Die Astromentalen negieren das schlimmste Übel des 20. Jahrhunderts, das zwar das menschliche Geschlecht immer begleitet hat, aber nicht unbedingt als störend empfunden wurde: die dem Menschen angeborene Aggression. In sehr vielen utopischen Werken werden Kriege, zumindest als 'Verteidigungskriege' zugelassen, manchmal wird die Todesstrafe als notwendig empfunden (Campanella), die Sklaverei wird nicht immer abgeschafft (Morus), etc. Werfel konstruiert eine Gesellschaft, in deren Sprache man nichts formulieren könnte, was den anderen Menschen beleidigen oder verletzen mochte. Eine aktive Aggression, wie Überfall oder Totschlag, ist in der astromentalen Welt völlig ausgeschlossen. Daher ist auch der Kampf um die Macht, natürlich auch Krieg, undenkbar. So wird zum höchsten Amt des Geoarchonten nur der für die Begriffe des 20. Jahrhunderts ungeeigneteste Kandidat gewählt, einer, bei dem "eine zweifellose Schwäche des Tatsachen- und des Machtsinnes"(89) vorausgesetzt werden konnte.

> "Gerade diese Schwäche aber wurde [...] vom Oberhaupt gefordert, vermutlich, um den machtstrebenden Typus von der Macht zu verdrängen, um dem Ehrgeizigen die Ehre zu versalzen und um Tyrannis und Despotie in der menschlichen Natur radikal zu brechen."(89)

F.W. versucht hier mit unseren Begriffen, den Begriffen des Menschen des 20. Jahrhunderts, die astromentale Welt zu deuten.

Anfangs scheinen die Aggressions- und Ideologielosigkeit der mentalen Welt, die Unfähigkeit, Kriege zu führen und zu töten, die Möglichkeit, mentale Höhen zu erschwingen, die eine technische Einrichtung nie ermöglicht hätte, die ewige Jugend und die freiwillige Retrogenese statt Tod alle Bedingungen einer positiven Utopie erfüllt zu haben. Der Schleier der perfekten Gesellschaft wird sich aber bald lüften; gleich am Anfang wird der Zweifel nur indirekt, im Bild der grauen, eintönigen Landschaft ausgesprochen, und bald danach in Ahnungen und Beunruhigung des Erzählers angesichts der aristokratischen Verzärtelung und der Einsamkeit des astro-

---

genheit, die sich entfernt, wird ebenso unwirklich, wie es die Zukunft ist, die sich nähert." (*Stern der Ungeborenen*, S.122).

21 Diese Stelle hält Thomas Lippelt für die Schlüsselszene des Romans, "weil sie illustriert, daß Werfel eben nicht grausame Weltgeschichte in die Zukunft projiziert, sondern daß er mit Hilfe der Phantasie die Idee des Kommunismus auf die stellarische Ebene transponiert und sie mit viel Ironie überprüft." Thomas Lippelt: Eine astromentale Welt ohne Vögel, Goldgier und Todesangst. *Stern der Ungeborenen*, Franz Werfels kalifornische Romanvision von 1945, in: Text und Kontext, H.2, 1984, S.290-303, hier S.301.

mentalen Menschen. Es stellt sich heraus, daß die friedliebende Struktur der astromentalen Welt künstlich erzwungen wird, daß die primitiven, tierischen Triebe durch die Sterilität, Egalität, den Wohlstand der Gesellschaft zwar unterdrückt werden, im Unterbewußtsein der Menschen dennoch existent sind. F.W. wird mit dem verdeckten Bedürfnis nach Aggression im Gespräch mit Io-Do konfrontiert, der zuerst nur als Sammler und Liebhaber von den alten Kriegsgeschichten begeistert ist. Die Aggressionslosigkeit der Werfelschen Ios hat ihre Wurzeln nicht in der tatsächlichen Verdrängung der Gewalt aus der menschlichen Psyche, sondern in der Gefühllosigkeit, in dem Spielcharakter des astromentalen Lebens. Die "glatte Kälte" und "sternenferne Unbeteiligkeit"(71), mit der der Fremdenführer vor dem Denkmal des letzten Krieges von den militärischen Konflikten der Vergangenheit berichtet, charakterisiert die ganze Gesellschaft. Das Spiel wurde zum Hochziel der Menschheit erklärt, somit wurde zwar die Aggression ausgerottet, mit ihr aber auch andere Gefühle.

Die astromentale Welt hat das Leiden und den Tod aus der Erfahrung des Menschen verbannt. Der Großbischof versteht es als Entfernung von Gott, als einen Abgrund, in den die Menschheit gefallen ist:

> "Die alten Zivilisationen [...] haben wenigstens das Leiden und den Tod auf sich genommen und damit dem Fluch des Erzengels Rechnung getragen. Die heutige Zivilisation aber, in der Sie sich bewegen, die sich selbst die astromentale nennt, ist der betrügerische und raffinierte Versuch, jenem Fluch durch tückische Machenschaften zu entgehen, jenem Fluch, der uns da befiehlt, das Brot der Erde im Schweiße unseres Angesichtes und mit Sorgen zu essen und demütig zum Staube zurückzukehren, der wir sind."(161)

Diese Mahnung des Großbischofs erinnert auffallend an die Worte des Wilden (Huxleys *Schöne neue Welt*), der im Gespräch mit Mustafa Mannesmann das Recht auf Tränen fordert:

> "Alles Unangenehme ausrotten, statt es ertragen zu lernen! [...] Weder erdulden noch widerstehen. [...] Ihr macht euch das zu leicht."[22]

Auch in Samjatins *Wir* und Bradburys *Fahrenheit 451*, allerdings auch bei Orwell, werden Gefühle durch sterile Gleichschaltung ersetzt, die das Individuelle verbannt. Dennoch wiederholt *Stern der Ungeborenen* nicht das ganze Schema der Antiutopie, sondern nur deren Bruchstücke. Zwar ist die These von der Notwendigkeit des Leidens für das Gleichgewicht der menschlichen Psyche ähnlich formuliert wie bei

---

22 Aldous Huxley: Schöne neue Welt, deutsch von H.E. Herlitschka, Frankfurt/Main [27]1977 (= Fischer Taschenbuch 26), S.173.

Huxley, sie entspricht auch dem Grundgedanken Samjatins - man könnte z.B. die Welt hinter der Grünen Mauer oder die Reservationen Huxleys[23] mit dem Werfelschen Dschungel vergleichen-, dennoch entspricht der Roman von Werfel nicht den Prämissen einer Antiutopie. Die Hoffnung wird in ihm nämlich viel stärker und deutlicher artikuliert als bei Samjatin, Huxley oder Orwell. Sie wird nicht nur als Abschreckung durch die Horrorvision einer so oder anders entmenschlichten Welt vermittelt, sie ist nicht nur im Pathos der Warnung sichtbar.

Werfel gibt seiner Vision der Welt eine Chance, die, hier kann man den Interpretern des Romans zustimmen, im Glauben ihre Wurzeln schlägt. Er entwirft vor allem keine eindeutig negative Welt, er entwickelt ein Gesellschaftsbild, das trotz seiner Fragwürdigkeiten doch ein viel breiteres Spektrum der positiven Möglichkeiten eröffnet, als daß es in den negativen Utopien denkbar wäre.

Der Fehler der astromentalen Gesellschaft ist ihre Vollkommenheit. Die Möglichkeit einer absolut vollkommenen Welt, in der alle kein Bedürfnis nach Veränderung verspürt hätten, wird - ähnlich wie bei Huxley - dadurch schon in Frage gestellt, daß zum Wesen des Menschen Unzufriedenheit und der Drang nach Veränderung gehören. So konnte man z.B. die fundamentale Frage der Arbeitsteilung und der sich damit notwendigerweise verbindenden Konflikte dadurch lösen, daß die Gruppe der Arbeiter keine Menschen im normalen Sinne des Wortes sind, sondern einen Clan bildet: ein richtiger SF-Einfall von Werfel. Die Arbeiter sind, wie die Gammas, Deltas und Epsilons bei Huxley, auf ihre Aufgabe 'konditioniert' (wie sich A. Kluge ausgedrückt hätte) und somit zufrieden. Wie bei Huxley aber eröffnet sich hier die Frage, wo eigentlich das Mensch-Sein beginnt und wo es aufhört. Genügt dazu Zufriedenheit und Identität mit seiner sozialen Rolle? Andererseits sind die Passagen im Park des Arbeiters oder im Djebel heiter; der Arbeiter strahlt Lebensfreude und Lebensbejahung aus. Nur beiläufig wird manchmal auch auf die Unzulänglichkeiten der astromentalen Welt hingewiesen; es wird z.B. eine Krankheit erwähnt, die manche Sternenwanderer befällt, "die viele von ihnen teilweise oft gänzlich lähmte und verkrüppelte."(208) Die Brüchigkeit der verzärtelten Zukunftsgesellschaft wird hier nur angedeutet. Die ernsthafte Lücke in dem mentalen Lebenskonzept wird F.W. erst nach der Katastrophe klar, die den Zusammenbruch der ganzen Gesellschaftskonstruktion verursacht hat. Der Dschungel ist das feindliche Prinzip der astromentalen Welt, ihr negatives Pendant: es stellt sich heraus, daß die zukünftige Menschheit, trotz ihrer Vollkommenheit, oder gerade durch sie, nicht alle auf ihrer Seite hat. Bis dahin aber könnte sich die Erscheinung des Dschungels eigentlich eher nur positiv auf die weitere Entwicklung der Welt auswirken. Der im 20. Jahrhundert so beklagenswerte Konflikt zwischen zwei Systemen müßte sich der

23 Vgl. Götz Müller, S.246.

astromentalen Sterilität nur als belebender Faktor erweisen, der die verfeinerten Zukunftsmenschen vor Erstarrung rettet. Die grundsätzliche Lücke in der astromentalen Vollkommenheit entlarvt F.W., nachdem er die Geheimnisse des Wintergartens aufdeckt.

Die Idee des Wintergartens, nach der jeder Io sanft in den Schoß der mütterlichen Natur zurückentwickelt werden soll, ohne eigentlich in unserem Sinne sterben zu müssen, ist ein verschleierter Alptraum. Nur die durchschnittlichen, also ihrer Individualität beraubten, entpersönlichten Menschen können die Hoffnung haben, nach der glücklich verlaufenen Rückentwicklung zu einer sanften Margerite umgepflanzt zu werden. Diejenigen, die sich von dem Durchschnitt entfernen, können entweder zu grausigen Rübenmännchen oder zu noch gräßlicheren 'Kataboliten': Fischmenschen, Menschenschweinchen etc. entarten, die den ganzen im diesseitigen Leben verdrängten Haß, die Aggressivität, Unzufriedenheit nach dem 'Tod' kompensieren. Die Beschreibung des Wintergartens trägt Züge einer Groteske; die kleinen Monster, Mißgeburten einer überzivilisierten Menschheit, beginnen die groteske Monster-Reihe der Gegenwartsliteratur, mit dem Vorbehalt, daß sich Werfels immerhin heiterer Ton nicht, wie bei Schmidt, Dürrenmatt, Grass oder Kluge, in ein schauerliches Gelächter verwandelt. Werfels Roman gibt die Hoffnung nicht auf. Im Gegenteil: er erarbeitet deutlicher als die Gegenutopien eine Chance auf Veränderung, Verbesserung, positive Entwicklung der Gesellschaft. Er eröffnet eine durchaus glaubwürdige Möglichkeit für die Menschheit, ihre conditio humana zu retten.

F.W., der für den Zerfall der astromentalen Welt ein Katalysator war, der wie ein Auslöser der Katastrophe, ein Gleichgewichtzerstörer gewirkt hat, verläßt die Zukunftsgesellschaft zwar im Zustand einer Krise, die Aussichten auf eine Verbindung der Dschungelmenschen mit den Astromentalen, auf einen Konsensus zwischen verschiedenen Lebensauffassungen und auf eine Synthese verschiedener Wertvorstellungen sind jedoch groß. Ein symbolischer Akt ist der Tod von Io-Knirps:

> "In der Neuannahme des natürlichen Todes und Schmerzes durch den kleinen Sternentänzer hatte eine neue Zukunft die alte Zukunft abgelöst."(344)

Auch die ökonomielose Welt der astromentalen Kultur wird letztlich nicht verurteilt:

> "Ich hoffe, daß trotz des Dschungelsieges die ökonomielose Welt aufrecht erhalten bleibt. Sie ist eine bessere Welt, obwohl der Mensch in ihr nicht besser ist. Doch wenn der Mensch moralisch auch nicht besser ist, er ist ästhetisch schöner geworden. Er ist nicht nur schöner geworden, sondern auch erkennender, dafür aber auf der Verlustseite matter und kälter..."(347)

Die astromentale Welt ist mit ihren Nach- und Vorteilen weder eine positive Utopie noch eine Horrorvision, wie der Dschungel auch keine eindeutige Alternative für sie ist. Wie die Geschichte der Menschheit sich entwickelt, sich bewegt, fluktuiert, so muß sich auch die von Werfel entworfene Zukunftsgesellschaft verändern. Das Fazit des Romans ist dem der *Anderen Seite* von Alfred Kubin ähnlich: Positiv kann nur das Prinzip der Dualität sein: die ständige Entwicklung, die den Menschen vor Erstarrung rettet, das ewige Streben, das ständige Spiel der Gegensätze:

> "In dieser unbegreiflichen Doppelbewegung bewegt sich die Geschichte des Menschen und die Geschichte der Menschheit. Die Gerade der Zeit beugt sich in jeder ihrer Sekunden vor dem Schöpfer in anbetender Krümmung. Und so sind wir geborgen, weil die Entfernung nichts anderes ist als eine Form der Annäherung."(351)

Die Erkenntnis des Romans nähert sich der Erkenntnis der Johannes-Offenbarung[24]: Das Ende und der Anfang seien miteinander unlösbar verknüpft; dennoch wird bei Werfel im Gegensatz zu der Apokalypse die alte Geschichte nicht verurteilt, sondern sie wird in die Entwicklung der Menschheit, trotz deren Fehler, integriert. Und so wiederholt Werfel, nach vielen Dichtern vor ihm nichts anderes als die Faustische Utopie, die nur dann positiv sein kann, wenn sie im Konjunktiv ausgesprochen wird, wenn sie sich nie erfüllt.

2.1.3. Walter Jens: *Nein - Die Welt des Angeklagten*[25]

Walter Jens' Roman steht unter den drei hier paradigmatisch gewählten Romanen, die die Utopie-Tradition fortsetzen, dem Genre der Antiutopie am nächsten. Er setzt sich mit dem Phänomen des Totalitarismus auseinander, das in der zweiten Hälfte der 40er Jahre sowohl für Deutschland als auch für Europa ein akutes Problem war. Die Genese des Romans war in groben Umrissen also ähnlich wie die des *1984* von Orwell.

Jens bestreitet aber, Orwell gekannt zu haben, als er den Roman schrieb. (Vgl. Nachwort, S.300f.) Dafür gibt er zu, daß Kafka dem Roman Pate stand. (Vgl. 301) Tatsächlich sind die Parallelen zu Kafka auffallend. Einzelne Szenen, die auch Jens selber nennt: "die Schaffner- und Fahrkartenverkäufer-[Szene], die hierarchisch gestuften Beamtengespräche sind eine Kafka-Kopie" (302). Das Gespräch mit dem Portier im Justizpalast erinnert an die Parabel *Vor dem Gesetz* aus dem *Prozeß*, die

---

24 Es wird im Gespräch F.W.s mit dem Großbischof auch der Name Johannes Evangelist genannt (Vgl. *Stern der Ungeborenen*, S.351).

25 Walter Jens: Nein - Die Welt des Angeklagten, München 1984. Seitenzahlen im Text.

Führung durch die Zellen und Folterkammern des Justizpalastes ist eine Variation der *Strafkolonie*, sogar die Kanzleien fehlen nicht bei Jens. Auch die ganze Problematik des Romans ist ein *Prozeß*-Klischee. Die dem Menschen zugeschriebene Schuld, von der er sich nicht befreien kann, der permanente Zustand des Angeklagt-Seins, wäre ein ausgesprochen 'kafkaeskes' Motiv. Während die Schuldproblematik bei Kafka auf sehr vielen Ebenen interpretiert werden kann, während sie viel tiefere Dimensionen besitzt als nur die gesellschaftlich-politische, so verbindet sie sich in Jens' Roman im Grunde genommen ausschließlich mit dem Problem der politischen Macht. Bezeichnend wäre z.B. der Vergleich der Ausgangssituation im *Prozeß* und in *Nein - Die Welt des Angeklagten.*

> "Jemand mußte Josef.K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet."[26]

Hier könnte man auch andere Kafka-Anfänge zitieren, etwa auch den berühmten ersten Satz der *Verwandlung*. Sie verweisen zuerst auf die ausweglose und absurde Situation des Helden, die erst allmählich auch allgemeinere Konturen bekommt, die eventuell auf eine soziale Lage, ein politisches System, gesellschaftliche Strukturen schließen ließen. Jens' Roman dagegen beginnt, nach einem Auftakt über die zwei Protagonisten Walter Sturm und den Richter, mit der Skizzierung der politischen Lage der beschriebenen Welt:

> "Fünf Jahre nach dem letzten Krieg, den eine einzige, nun allgewaltige Macht überlebt hatte, zerstörten sie die Kirchen. Sieben Jahre nach dem Krieg begannen sie die ersten Universitäten zu schließen. Neun Jahre nach dem Krieg erließen sie das Gesetz über die Kunst, das die Dichter, Maler und Musiker zum Schweigen verdammte. [...]
> Ein Jahr nach dem Sieg begannen die Prozesse. Es fing damit an, daß man den Autor des 'Requiem auf die Gefallenen', den großen Belhardy, hängte, und es schien mit dem Selbstmord der Zaranowa zu enden, deren Bilder niemand mehr sehen durfte." (9)

Zwar wird nicht eindeutig gesagt wer 'sie' sind, es ist aber unmißverständlich, daß hier Machthaber gemeint sind. Die Macht bekommt, zumindest am Anfang des Romans, keine metaphysischen Züge. Sie wird konkret als eine totalitäre politische Ordnung geschildert, die eine vollkommene Uniformierung der Menschheit anstrebt. Erst das Gespräch des Richters mit Walter enthüllt noch tiefere Hintergründe der Macht. Es wird sich erweisen, daß auch die Machthaber nur dem einmal für allemal bestimmten Gesetz folgen können, das sie nicht durchschauen, von dessen Existenz

26 Franz Kafka: Der Prozeß, Leipzig 1987, S. 5.

sie auch nicht wissen. Nur der oberste Richter weiß um das Wesen des Systems. Er nennt es Maschine, die sich von selbst dreht. (Vgl. 280f.) Auch er, der einzige, der die Maschine durchschaut, habe keinen Einfluß auf sie. Er könne ihre Arbeit weder verändern noch aufhalten. Er will sein Amt verlängern und Walter Sturm zu seinem Nachfolger machen, nicht um seine Macht zu befestigen, sondern um das Wissen über das Wesen der Macht aufrechtzuerhalten.

Die Einführung einer Gestalt, die die Struktur des herrschenden politischen Systems versteht und sie erklären kann, unterscheidet *Nein - Die Welt des Angeklagten* grundsätzlich sowohl vom *Prozeß*, an den sich Jens am deutlichsten angelehnt hat, als auch von dem übrigen Werk Kafkas. Weder im *Prozeß* noch im *Schloß* findet sich eine Beschreibung des Staatsapparates. Die Schuld Josef K.s oder die vergebliche Mühe K.s, ins Schloß zu gelangen, mögen in Kafkas Erfahrungen in einem bürokratischen, das Individuum vernichtenden Staat wurzeln; ihre eigentliche Ursache sei jedoch existentieller Natur. Dagegen wird die Schuld in Jens' Roman deutlich auf das Vergehen gegen die Obrigkeit zurückgeführt; auch dann, wenn dieses Vergehen winzig klein oder absurd ist, weiß man, warum man angeklagt wurde. Der Dreher Heinz Sennig etwa hat seinen Arbeitsplatz eine Stunde zu früh verlassen, weil er wissen wollte, ob ihm ein Junge geboren wurde; der Bauer Paul Willers konnte seine Obsternte nicht ausgleichen, die im Frühling vom Hagel und Frost vernichtet wurde; der Büroangestellte Karl Heldt wurde in der Zeit, als er krank geschrieben war, mit einem Buch am Schreibtisch ertappt etc. Man könnte die These wagen, daß die Schuld bei Jens eine geradezu entgegengesetzte Natur besitzt als die bei Kafka. In *Nein - Die Welt des Angeklagten* beruht sie auf dem Vergehen gegen die Obrigkeit; vom Menschen wird eine vollkommene Anpassung und Uniformierung, eine totale Entindividualisierung erwartet. In der Vielfalt der menschlichen Natur, die sich nicht absolut vernichten läßt, liegt der Grund, warum der Zustand des Angeklagt-Seins für jeden Bürger ein beinahe permanenter ist. Dies erklärt auch der oberste Richter im Gespräch mit Walter Sturm:

> "Jedermann auf der Erde müßte, wenn unser System vollendet wäre, an jedem Tag angeklagt werden. Ich nehme nicht einmal mich aus. Denn jedermann begeht jeden Tag eine Handlung, die gegen die Gesetze der Obrigkeit verstößt. Aber erst in dem Augenblick, wo ein Mensch von einem anderen oder von der Obrigkeit selbst angeklagt wird, kann seine Schuld sichtbar werden, und erst an diesem Punkt setzt der Gegenschlag der Obrigkeit ein." (54)

Nur in der *Strafkolonie* verläuft der Prozeß der Bestrafung anfangs ähnlich. Doch bei Jens fehlt das für Kafka zentrale Moment der existentiellen Erkennung der Schuld.

Man weiß, warum man angeklagt wurde, man bekennt sich schuldig, man identifiziert sich aber nicht mit der Schuld und man überwindet sie nicht im Tod; man wird hingerichtet, doch es fehlt die Läuterung, das innere, tiefe Begreifen, die sowohl dem Hinrichtungsritual der Strafkolonie als auch dem Tod Josef K.s eine Dimension geben, die über das nur Gesellschaftlich-Politische hinausgeht. Im *Prozeß* oder in der *Verwandlung* wird das wirklich, materiell verübte Vergehen gar nicht genannt, es existiert auch nicht und ist nicht nötig. Die Schuld Josef K.s oder Gregor Samsas könnte gerade im Vergessen um das Wesen des eigenen Ich, in dem Anpassungsversuch an die äußere Welt, vor allem an die Arbeit und die Familie gesucht werden.

Die Ähnlichkeiten mit Kafkas Werk sind für die Interpretation von *Nein - Die Welt des Angeklagten* viel weniger interessant als die Unterschiede. Der Einfluß Kafkas auf Jens oder Kasack wäre auch ein Stoff für eine Arbeit über die Kafka-Rezeption in der Literatur der Nachkriegszeit. Mit dem Thema Utopie hätte dies aber nur eine entfernte Verwandtschaft. Dafür verdeutlichen die Differenzen zwischen Jens' Roman und Kafkas Schaffen das Wesen der Antiutopie, der es nicht um psychologische oder existentielle Dilemmata geht, sondern um Darstellung totalitärer gesellschaftlicher Systeme.

So wie in den utopischen Romanen die perfekte Ordnung angestrebt wurde, so wird sie in den Gegenutopien gefürchtet. In *Nein - Die Welt des Angeklagten* ist die Ordnung noch perfekter als bei Orwell, Samjatin oder Huxley. Man braucht das System, in dem man lebt, gar nicht zu kennen, mehr noch, man darf es sogar nicht kennen, damit es vollkommen funktioniert. Während bei Huxley die gesellschaftliche Struktur der Welt für alle durchschaubar ist, während bei Samjatin die Hierarchie des Staates ebenfalls bekannt ist, ist sie bei Jens desto perfekter, je unabhängiger sie von Menschen ist. Nachdem sie sogar für die höchste Obrigkeit verschleiert bleibt, wird sie zu einem nicht aufzuhaltenden Perpetuum mobile. Sie gibt dem Menschen Glück und Zufriedenheit, indem sie ihn gleichschaltet.

> Jens war "darum zu tun, vor der *Vermassung*, vor der *Gedankenlosigkeit*, vor der *Bedrohung des Menschen als Persönlichkeit* durch die sich immer stärker aufzwingende Gesellschaft zu warnen."[27]

Am nächsten steht Jens' Roman Orwells *1984*.[28] Die vom Autor unbeabsichtigte Ähnlichkeit offenbart sich am deutlichsten in den Gesprächen zwischen dem Richter und Walter Sturm, die an die Gespräche Winstons mit O'Brien erinnern. Hier und dort wird der letzte Mensch, der noch fähig ist, menschlich zu empfinden, psychisch

---

27 E. Lambrecht: Walter Jens: Ein Ringen mit dem Individuum, in: Studia Germanica Gandensia II, Gent 1960, S.143.

28 Vgl. ebd., S.144.

gebrochen. Jens' Held wird nur ungewollt zum 'Zeugen', ungewollt klagt er seine Freundin Gisela an und er leistet bis zuletzt Widerstand, weigert sich, Nachfolger des Richters zu werden. Trotzdem ist er wie Winston der letzte. Walter Sturm wird erschossen, Winston kehrt zwar in das Leben zurück, er verliert aber sein menschliches Ich in der Liebe zum Großen Bruder. Wenn *Nein - Die Welt des Angeklagten* mit der Erschießung Sturms und dem abschließenden Bild der Mutter, die auf den Sohn vergeblich wartet, geendet hätte, so würde doch, trotz der Schlußworte des Richters: "Du bist der letzte" (296), der Hoffnung genug Platz eingeräumt: immerhin hat sich das System doch nicht als vollkommen erwiesen, denn Sturm wollte lieber sterben, als zum zwar einflußlosen, aber doch wissenden Werkzeug der Macht werden.

Erst das elfte, letzte Kapitel, das die Systemanalyse des Richters bestätigt, soll der Hoffnung jede Chance nehmen. Die Menschen werden nur auf ihre - der Maschinerie des Staates notwendigen - physiologischen Funktionen reduziert. Sie arbeiten, essen, schlafen, gehen in die Versammlungen oder ins Kino. Sie denken aber über ihr Leben nicht nach, lieben nicht, empfinden nicht tief. Dennoch sind sie glücklich:

> "Sie haben zu essen, und je mehr sie arbeiten, desto mehr haben sie zu essen. Sie brauchen nicht allein zu schlafen, und man sorgt für die Kinder. Sie wissen, was sie zu tun haben, denn wir haben es ihnen gesagt. Sie brauchen sich keine Gedanken zu machen. [...] Es ist alles geregelt." (276)

Durch diese Gleichschaltung wurden die Menschen jedoch, ähnlich wie in der *Schönen neuen Welt*, ihrer Würde, ihres eigentlichen Wesens beraubt.

> "Sonne und Mond blickten auf einen nicht sehr großen Planeten. Gestalten lebten auf ihm. Früher nannte man sie: die Menschen." (299)

Es sind die letzten Worte des Romans.

Bezeichnenderweise war das Werk eine Art von Auftragsarbeit. Jens schreibt, er habe "einen Vertrag [erhalten], der [ihn] verpflichtete, einen Roman mit dem schlichten Titel 'Weltuntergang' zu schreiben". (300) Es war 1948. Weltuntergang bedeutete damals für den jungen Autor Jens Verlust der Menschenwürde und Identität, die Uniformierung und Gleichschaltung in einem perfekt totalitären System. Im stellenweise pathetischen, zu Sentimentalismen neigenden Stil findet sich noch kein Platz für die groteske Bildlichkeit der neuesten Literatur. Man konnte sich zwar 1948 bereits viel Schlimmeres unter 'Weltuntergang' vorstellen als eine totalitäre Gesellschaftsordnung, die Deutschland immerhin gerade hinter sich hatte. Die Beschrei-

bungen der Folterkammern des Justizpalastes mußten, als das Buch erschien, sehr plastisch wirken: 1949 wurden noch Urteile in den Nürnberger Prozessen gefällt.

Jens' Antiutopie fällt zeitlich mit Orwells *1984* zusammen, das den Höhepunkt, zugleich aber auch das Ende der Gattung bedeutete. Und obwohl Walter Jens heute mit Recht behauptet, das Thema des Totalitarismus und der Uniformierung habe sich nicht verbraucht, wird das Thema des Weltuntergangs immer seltener in der Gestalt einer Antiutopie angesprochen.

2.2. Von Nicolas Born zu Martin Walser: Kritik der westdeutschen Gesellschaft und ihr utopischer Charakter

Man würde der heutigen Utopieproblematik nicht gerecht werden, würde man die Tendenz verschwiegen, die insbesondere in den 70er Jahren von manchen jungen Schriftstellern vertreten wurde. Es ist wichtig, deren Haltungen hier zu erwähnen, weil sie im Grunde genommen eine ähnliche Einstellung zur modernen Welt zur Sprache brachten, die 10 Jahre später auch noch immer aktuell war und bis heute ist: es ist das Gefühl der Verantwortung, die der heutige Intellektuelle bewußt auf sich nimmt. Daher wird die Negation des Negativen, der Kern des utopischen Denkens, sowohl für das Schaffen der Autoren bezeichnend, die die Utopie noch retten wolle als auch für diejenigen, die sich von ihr distanzieren. Das ökologische Bewußtsein, das Urteil über "die zweite Wirklichkeit"[29] der Welt der Maschine liegen sowohl den Aufsätzen Nicolas Borns als auch den modernen Apokalypsen ohne Hoffnung zugrunde. Was aber für Born charakteristisch ist, ist der Glaube an die Möglichkeiten der Literatur.

Er schrieb in seiner *Autobiographie*, der Schriftsteller solle seine Phantasie benutzen,

> "um Träume, Visionen und Wünsche zu artikulieren, daß er eine mögliche oder sogar unmögliche Gegenrealität entwerfen soll, damit unsere einzige, die Realität transparent wird, gemessen werden kann am Besten. Das Mögliche muß sich im Trommelfeuer der Medien erst wieder einführen und revoltieren gegen das abgekartete Spiel der Fakten.
> Als Kinder hatten wir einen radikalen und absoluten Anspruch an die Welt: den Anspruch auf Glück, Unsterblichkeit. Dieser Anspruch muß wieder ein-

---

29 Vgl. Nicolas Born: Die Welt der Maschine, in: Ders.: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden, Reinbek bei Hamburg ²1980, S.12-29.

> geführt werden. Erst dann werden wir uns voll bewußt, was wir alles entbehren und um was wir alles betrogen sind."[30]

Born sieht die Aufgabe der Literatur in dem Versuch, sich nicht in der Realität aufzuhalten, sondern Zukunft zu entwerfen, die Gegenwart zu transzendieren. Die Utopie wäre für ihn eine positive Gegenvorstellung von der Realität. Dabei brauche die Realität die imaginativen Wunschvorstellungen, die sie transzendieren; sie bilde mit ihnen eine Einheit. Die Utopie wäre auch das eigentliche Terrain der Gesellschaftskritik.

> "Gesellschaftskritik im Rahmen eines literarischen Realismus [...] versteht sich als Bestandteil der Gesamtgesellschaft und wird, da sie auf die Autonomie der Imagination verzichtet, unweigerlich zu einer (bestenfalls) Korrekturtaste am Organismus der Macht.
> Dabei könnte Kritik noch stattfinden, aber auf dem unerwarteten, überraschenden Umweg über die Utopie. [...] Was hindert die zeitgenössischen Autoren daran, eine Literatur zu schreiben, die sich deutlich abhebt von der vorsätzlich negativen Perspektive und die der kollektiven Imagination Impulse gibt, Orte einer Gerechtigkeit, eines Glücks zu erfinden."[31]

Dabei ist es Born bewußt, daß utopische Entwürfe heute nicht unproblematisch sind, daß eine Utopie, die gesellschaftliche Gegenbilder projiziert, in einer reinen Form unmöglich sei.[32] Trotzdem habe die schriftstellerische Phantasie die Aufgabe, die Realität mit ihren Gegenwelten zu sprengen, gegen die Totalität des Wirklichkeitsanspruchs zu kämpfen.

Born befindet sich auf der Suche nach einer Sprache, die sich gegen die Welt der Maschine wehren, die gegen sie bestehen könnte, die sich von sterilen Formeln, die heute zu nichtssagenden Klischees geworden sind, befreit hätte. Er sucht nach einer Sprache, die der Utopie gemäß wäre, in der man Utopie ausdrücken könnte. Wenn man abgenutzte Slogans, die auf der Oberfläche Humanes vermitteln wollen, im Grunde genommen aber leer sind, wieder verwendet, um der Megamaschine der modernen Gesellschaft Widerstand zu leisten, verfällt man in Sprachlosigkeit.[33]

---

30 Nicolas Born: (Autobiographie), in: Ders.: Die Welt der Maschine, S.9-11, hier S.10f.

31 Nicolas Born: Ist die Literatur auf die Misere abonniert? Bemerkungen zu Gesellschaftskritik und Utopien in der Literatur, in: Ders.: Die Welt der Maschine, S.47-54, hier S.53. Zu der Utopieauffassung Borns vgl.: Alo Allkemper: Warum sollte ich mich nicht in Widersprüche verwicklen? Nicolas Borns Probleme mit der Utopie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, H.4, Bd.103, 1984, S.576-603.

32 Vgl. Nicolas Born: Schwache Bilder einer anderen Welt. Science - fiction und ihre mögliche Rechtfertigung, in: Ders.: Die Welt der Maschine, S.30-40, bes. S.39f.

33 Vgl. Born: Die Welt der Maschine, S.24f.

Hier könnte man fragen, ob die groteske Bildlichkeit der modernen Apokalypsen nicht eine solche Sprache gefunden habe. Allerdings ist der zunehmende Verzicht auf die Utopie der Preis, den die Literatur zahlen muß, um Schocktherapien noch möglich zu machen.

Doch es ist ebenfalls wahr, daß viele Schriftsteller die Funktion der literarischen Phantasie auch heute ähnlich verstehen wie Nicolas Born. Nicht immer gelingt es ihnen, positive Gegenwelten zu entwerfen, die die negative Wirklichkeit relativieren könnten. Der Versuch, die Realität utopisch zu transzendieren, wird jedoch immer wieder unternommen. An dieser Stelle könnte man einen der Texte interpretieren, die Nicolas Born selbst für das von ihm herausgegebene *Literaturmagazin 3*[34] gewählt hat, oder Günter Herburgers *Jesus in Osaka* und seine Erzählungen. Bereits Karl Heinz Bohrer hat aber Herburgers *Die Eroberung der Zitadelle* treffend als romantisches Mißverständnis der Utopie interpretiert.

> "Der prinzipielle Fehler dieses Buches ist, daß der Autor, der den Ehrgeiz hat, Utopie mit Skepsis zu stützen, an einer falschen, das heißt romantisch und kulturrevolutionär verkürzten Vorstellung der Utopie begrifflich scheitert."[35]

Dies ließe sich auch sehr gut an *Jesus in Osaka*[36] beweisen. Dessen Held, der eine moderne Christusfigur und einen neuen Menschen verkörpern soll, der der Gesellschaft alternative Lebensweisen entgegenstellt, wirkt in seinen Hippieallüren zu unglaubwürdig.

Auch Borns Versuch, die utopischen Chancen, die die Literatur bietet, wahrzunehmen, fiel in der Praxis nicht immer überzeugend aus. Wie Alo Allkemper schreibt, gelingt es Born nicht,

> "die Möglichkeit einer utopischen Literatur widerspruchsfrei, d.h. ohne seine apodiktischen, in strikte Alternativen mündenden gesellschaftlichen Analysen zu relativieren, deutlich zu machen; seine Versuche hierzu lassen sich als eine Mischung von abstrakten Postulaten und deren immer weiter gehende Zurücknahme charakterisieren."[37]

Deswegen fiel die Wahl auf das Werk von Martin Walser, das man ebenfalls als der Utopie verpflichtet interpretieren kann. Zwar läßt sich das Werk Walsers mit dem von Born oder Herburger nicht ohne weiteres auf die gleiche Linie stellen, doch es

34 Nicolas Born (Hg.): 'Die Phantasie an die Macht'. Literatur als Utopie. Literaturmagazin 3, Reinbek bei Hamburg ²1977 (= dnb 57).

35 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.33.

36 Günter Herburger: Jesus in Osaka. Zukunftsroman, Darmstadt und Neuwied 1970.

37 Allkemper, S.583.

erfüllt das wichtigste Postulat Borns, die mangelnde politische Realität nicht nur auf der Ebene der dokumentierten Gesellschaftskritik zu verneinen, sondern Gegenwelten zu bilden, die "imaginative Energien, unterdrückte Bedürfnisse"[38] freisetzen könnten.

2.2.1. Martin Walsers Utopie der Kleinbürgerlichkeit

"Die Schreiber antworten auf einen Mangel, den sie erleben", schreibt Martin Walser in *Wie und wovon handelt Literatur.*[39]

Es liest sich wie eine Utopiedefinition von der Negation des Negativen. Viele Werke Walsers, besonders aus der ersten Phase seines Schaffens, entsprechen dieser Definition. *Die Anselm-Kristlein-Trilogie* ist ein sehr gutes Beispiel dafür, wie ein Schriftsteller auf den erlebten politisch-gesellschaftlichen Mangel reagiert. Auf gut 1500 Seiten wird versucht, dem Mangel auf die Spur zu kommen und ihn, meistens ohne viel Glück, mit einer anderen, besseren Realität zu ersetzen.

Halbzeit erinnert noch auf den ersten Blick an die Tradition des kritisch-realistischen Romans. Das Buch scheint ein Spiegel der Gesellschaft zu sein. Wir werden mit Vertretern fast aller Schichten konfrontiert - von Fabrikanten, Intellektuellen, über Angestellte bis hin zu den sogenannten 'einfachen Leuten'. Auch verschiedene Weltanschauungen - oder besser gesagt Positionen - werden dem Leser in ausreichender Zahl dargeboten: die Skala reicht von ehemaligen Nazis bis hin zu werdenden Kommunisten. Aber so wie der Begriff 'Weltanschauung' auf die Pseudoansichten der Romangestalten nicht paßt - es sind eher Rollen, angenommene Masken, die sie durchspielen - taugen auch Bezeichnungen wie 'Spektrum der Gesellschaft' oder 'realistische Prosa' für die Interpretation des Werkes ebenso wenig. Bestimmt ist der Roman zeitkritsich und satirisch; um eine objektive Darstellung der Wirklichkeit bemüht sich der Autor jedoch nicht. Er hat einige negative Erscheinungen der Wohlstandsgesellschaft hervorgehoben und überhöht, gab ihnen beinahe surrealistische bis groteske Züge, und so entstand ein subjektives, in vielem gewiß sehr wahres und sehr kritisches, aber doch ein einseitiges Werk. Der Autor macht auch keinen Hehl daraus, daß es ihm nicht um die Realistik sensu stricto geht.

Er konstruiert in seiner Trilogie aus realistischen Facetten ein Bild der Gesellschaft, das in vieler Hinsicht an eine Antiutopie erinnert.

Anselm Kristlein ist jedoch kein typischer utopischer Held. Er ist kein Fremder, der entweder als Reisender oder als Außenseiter die Welt von außen beobachtet. Hier

---

38 Ebd., S.580.

39 Martin Walser: Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden, Frankfurt/Main [2]1980 (= es 642), S.123.

muß man am Rande betonen, daß die Gegenutopie auf die Form der Berichterstattung von außen verzichtet.

Die Helden von Orwell, Samjatin, Huxley, Richter, Bradbury sind Mitglieder der negativen Gesellschaft, sie unterscheiden sich aber von ihren Mitbürgern, zeichnen sich durch ein kritisches und intellektuelles Denkvermögen aus, das den anderen abhanden gekommen ist und werden dadurch zu abseitsstehenden Beobachtern. Anselm ist allerdings, zumindest in *Halbzeit*, ein Held, der sich nicht auszeichnen, sondern unbedingt anpassen will, der über eine ungewöhnliche Mimikrybegabung verfügt. Seine Evolution zum Außenseiter wird sich erst langsam vollziehen, und dies auch nicht im Sinne der negativen Utopie.

Anselm wird aber trotzdem von Anfang an durch die Struktur des Werkes zu einem Auserwählten gemacht: er selbst ist der Er- und Ich-Erzähler des Romans.[40] Kristlein schreibt über die Welt so, wie er sie erfährt. Er durchschaut Mechanismen, die in dieser Welt funktionieren, aber er muß sich selber diesen Mechanismen unterwerfen; er selbst ist einer von denen, die er durchschaut und über die er schreibt:

> "Der Ich-Perspektive wird alles Äußere zum Inhalt des darstellenden Bewußtseins. Deshalb muß die Sprache zweierlei in eins leisten. Sie muß im Aufbau der dargestellten Welt die Sicht des Individuums und damit dieses selbst behaupten, und sie muß in der Erzählung zugleich das Erzählte deuten [...]. Die Darstellung der Objekte geht in die des Subjekts über."[41]

---

40 Zu der Ich- und Er-Perpektive Anselms in *Halbzeit* siehe: Thomas Beckermann: Epilog auf eine Romanform. Martin Walsers Roman *Halbzeit*. Mit einer kurzen Weiterführung, die Romane *Das Einhorn* und *Der Sturz* betreffend, in: Martin Walser. Materialien, hg. von Klaus Siblewski, Frankfurt/Main 1981 (= st 2003), S.74-113, hier S.82f. Weiter zitiert als Siblewski/Walser.

41 Ebd., S.82f. Vgl. auch Hermann Kinder: Anselm Kristlein: Eins bis Drei - Gemeinsamkeit und Unterschied in: Text und Kritik 41/42, 1974, S.38-45. Kinder meint, daß für die Kristlein-Romane die Ich-Perspektive ein Zustand sei, "von dem aus Vergangenes (wie Zukünftiges) als Projektion erscheint". (S.42) Kinder analysiert sehr treffend die Erzählperspektive des Romans, deswegen sei er hier ausführlicher zitiert: "Durch verschiedene Signale wird dem Erzählen der Anschein des Faktischen genommen, und es als taktische Zerlegung eines Bewußtseinszustandes aufgedeckt, - der Handlungsablauf wird durch eine Zirkelstruktur aufgehoben,
- scheinbar 'realistisch Erzähltes', sogar 'Dokumente' werden als Fiktionen erkennbar, - die Figuren sind keine realistischen Einheiten, werden vielmehr als Spielfiguren erkennbar, mit denen - Probleme auseinandergefaltet und variiert werden,- die (Entwicklungs-) Psychologie wird außer Kraft gesetzt.
Geschehnisabläufe, Romanteile, Figuren sind Projektionen der widersprüchlichen Bedürfnisse Anselms, die zusammengenommen erst den nach außen gestülpten Zustand des Kristlein-Bewußtseins ergeben, diese vielschichtige Hirnzwiebel andeuten, die aus Widersprüchen besteht und unter diesen leidet. Anselm leidet darunter, daß Praxis immer Unterdrückung von Bedürfnissen ist, eigener wie anderer, und er läßt seinem Leiden Lauf in der Sehnsucht nach dem Tod oder nach Traumglück, beides vereint sich am Ende der Trilogie; doch selbst das bleibt eine Zukunftsprojektion."(S.42).

Die subjektive Erzählerposition wird im zweiten Band, im *Einhorn*, betont, weil dort ausdrücklich Anselm Kristlein als Autor des ersten Buches genannt wird. Daß die in *Halbzeit* so detalliert geschilderte Wirklichkeit Anselms Wirklichkeit war, wird auf den ersten Seiten des zweiten Bandes ziemlich deutlich gesagt:

> "Das Aufgeschriebene kam ans Licht als unliebsames Buch, es traf Birga und meine arglosen Bekannten, während sie fromm um mich her weideten. Alles hatte ich falsch dargestellt, alles. Sehr voneinander verschiedene Leute waren einer Meinung: das sind wir nicht! Umso besser, sagte ich, lassen wir's meine Erfindung sein. Sie schrien zurück: und unsere Namen! Daran sah ich, daß ich mit Kunst nichts zu tun habe. Ich kann Namen nicht ändern."[42]

Anselm sieht die Welt, die er beschreibt, durch das Prisma seines bedingten, durch die Gesellschaft bereits vorgeprägten und dem ständigen Spiel mit angenommenen Rollen abhängigen Bewußtseins. Nach und nach nimmt seine Beschreibung visionäre Züge an, entfernt sich immer mehr von dem - wenn auch nur trügerischen - Realismus von *Halbzeit* und wird im *Sturz* zu einer surrealistisch-grotesk anmutenden Antiutopie.[43]

Die Erzählperspektive, die sich in diesem Falle von der einer klassischen Antiutopie grundsätzlich unterscheidet: in der negativen Utopie wird sie, trotz häufiger Ich-Form des Erzählens doch möglichst objektiviert, erlaubt Walser der scheinbar realistischen Beschreibung der wirklich existierenden und empirisch erfahrbaren Welt, Züge einer Schreckensvision abzugewinnen.

Schon *Halbzeit* entwirft ein Gegenbild davon, was man heute im positiven Sinne unter Wohlstandsgesellschaft versteht. Walser beschäftigen lediglich deren Schattenseiten: vor allem der Verlust der Individualität und Persönlichkeit, der Druck des Konsumlebens, die Entwertung der moralischen Werte etc.

Es gibt in seinem Roman keine einzige positive Gestalt. Friedrich Sieburg ist zuzustimmen, daß Anselm nur "mit unaussprechlich scheußlichen Leuten zu tun"[44] habe.

Nur Alissa ist eine Art von Gegenpol zu Anselm und seiner Gesellschaft. Aber sie kann sich nur abkapseln in ihrer Welt und versuchen, Anselm krampfhaft für sich zu behalten. Sie meidet jede Berührung mit der Joseph-Heinrich-Gruppe, denn sie

---

42 Martin Walser: Die Anselm-Kristlein-Trilogie, zweiter Band: Das Einhorn, Frankfurt/Main 1981 (= st 684), S.7f.

43 Zu *Der Sturz* als Antiutopie siehe den Aufsatz von Peter Laemmle: 'Lust am Untergang' oder radikale Gegenutopie? *Der Sturz* und seine Aufnahme in der Kritik", in: Text und Kritik 41/42, 1974, S.69-75.

44 Friedrich Sieburg: Toter Elefant auf einem Handkarren, in: Über Martin Walser, hg. von Thomas Beckermann, Frankfurt/Main 1970 (=st 407), S.33-36, hier S.34. Weiter zitiert als Beckermann/Walser.

kann sich ihr nicht ernsthaft widersetzen.[45] Der Name ihres Mannes - Kristlein - kann auch als höhnische Aufhebung ihrer Gottgläubigkeit und der vergeblichen Versuche, das Modell der christlichen Familie zu realisieren, verstanden werden.

Alissas Tagebuch spielt die Rolle einer Objektivierung der Kristlein-Perspektive, es deutet an, daß Anselms entstelltes Bild der Welt, in der überkommene Werte nichts gelten, eine Schreckensvision darstellt. In den Fortsetzungen des Romans schrumpft diese Alissa-Perspektive immer mehr zugunsten einer zunehmenden Entstellung der Welt.[46]

Anselms Zukunftserwartung, die er gegen Ende von *Halbzeit* skizziert, erfüllt sich nicht:

"61 Fünfzimmerwohnung im Westen Herzogenallee 62 der neue 220 endlich mit Hydropneumatik und stufenlosem Getriebe [...] 67 der Platz am Staffelsee ist unser [...] Drea hat beim dritten Mal das Abitur geschafft Guido studiert Orientalistik [...] 78 endlich der Daimler-Turbo..."[47]

Seine Hoffnung, sich in der Gesellschaft zu etablieren, wird beinahe schadenfroh seinem weiteren Schicksal gegenübergestellt. Er wird immer unfreier, immer abhängiger, immer weniger kann er daher sein eigenes Ich von den Rollen, die er spielt, unterscheiden, und endlich stürzt er. Er stürzt aber nicht allein. Er zieht seine Familie mit sich, und er wird zugleich von seinen Freunden und Bekannten mitgerissen, von allen diesen scheußlichen Menschen, an die er sich immer anzuhängen versuchte. Grausame Todesfälle häufen sich im letzten Band der Trilogie. Meistens sind es Selbstmorde, oder wie z.B. im Falle des Jugoslawen Stefan, der in einer Müllzerkleinerungsmaschine zermalmt wurde, Unfälle. Die Freitode sind ebenfalls in den meisten Fällen nicht üblicher Art. Edmunds raffinierter und makabrer Tod - in *Halbzeit* hat Anselm Edmund eine glänzende Funktionärskarriere in der DDR prophezeit - schockiert den Leser, schockiert aber nicht Anselm. Der plötzliche und grausame Tod verfolgt ihn seit geraumer Zeit. Einen echten Mord gibt es freilich

45 In Anselms Augen ist Alissa nur eine Hausfrau, die sich ihrer Familie widmet. Erst ihr Tagebuch am Ende des ersten Teiles von *Halbzeit* zeigt, daß ihre Hausfrau-Tätigkeit nur eine Tarnung ist in einer Gesellschaft, in der sie anderes nicht bestehen kann. Vgl dazu: Anthony Waine: Martin Walser, München 1980 (=edition text + kritik, Autorenbücher 18), S.70f.

46 Umstritten ist die Interpretation von Th. Beckermann, die Alissa an Anselms Verhalten mitschuldig macht: "Alissa ist ihm überlegen, weil sie auf ihrer einen Rolle beharrt, er aber gezwungen ist, sowohl das von ihr gewünschte Verhalten zu übernehmen als auch seine eigenen Interessen zu wahren. Ihre Sicherheit bedeutet für Anselm, der in der Gesellschaft leben will, die Ablehnung alles dessen, was er dort übernommen und an sich ausgebildet hat. Auf diese Weise fordert sie Anselm heraus, verlangt von ihm sein ganzes Rollenvermögen." (Beckermann: Epilog auf eine Romanform, S.76).

47 Martin Walser: Die Anselm-Kristlein-Trilogie, erster Band: Halbzeit, Frankfurt/Main 1981 (= st 684), S.829f.

auch in *Der Sturz*. Der Täter, Theopont Dirlewanger, hat sich in seiner Zelle erhängt - auch er ist zugleich ein Opfer.

Schuld an diesen Grausamkeiten ist jeweils etwas Anonymes, Unbekanntes. Anselm spricht in *Halbzeit* von einer Mieze, die mit dem Erdball spielt. Die Mieze scheint aber in den nächsten Bänden durch die Polarisierung der Rollen konkreter zu werden: Anselm und sein Kreis sind die Ausgenützten und Unterdrückten, Blomich und sein Kreis dagegen die Ausnutzer und Unterdrücker; durch häufige Gespräche im Hause Anselms mit seinen zahlreichen Freunden und den verkommenen Feinden der Bundesrepublik wird die unpersönliche Mieze zum kapitalistischen System. Es herrscht im *Sturz* Endzeitstimmung. Ob Westdeutschland von dieser Endzeitstimmung Anfang der siebziger Jahre tatsächlich befallen war, spielt keine Rolle. *Der Sturz* ist keine Wirklichkeitsbeschreibung, er ist eine Art von Gegenutopie.[48]

Die kapitalistische Wohlstandsgesellschaft zeigt sich als die schlimmste aller Welten. Der Mensch verliert hier seine Identität, wird zum Werkzeug in den Händen der Ausbeuter, die in seine privatesten Sphären eindringen. Z.B. die Organisierung des Betriebsurlaubs in dem von Anselm verwalteten Ferienheim erinnert schon wörtlich an die antiutopischen Visionen von der uniformierten und entpersönlichten Gesellschaft. Was Walsers Romane allerdings grundsätzlich von den klassischen Gegenutopien unterscheidet, ist der Witz der Beschreibung, die Brillanz der Sprache, die freilich, besonders im *Sturz*, ins Groteske übersteigert sind.

Wie die Gegenutopien kondensieren Walsers Romane bestimmte negative gesellschaftliche Erscheinungen. So wie Orwell, Huxley oder Bradbury meistens die positiven Intentionen der literarischen Utopie in ihren Gegensatz umkehren, nur die Mängel einer perfekt organisierten Gesellschaft hervorheben und dabei auf die Negativität ihrer politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit antworten, diese Negativität in 'reiner Form' auftreten lassen, so schreibt auch Walser nur über die Schattenseiten des von der Menschheit so lange ersehnten Zustandes, in dem man sich um die notwendigen materiellen Güter nicht mehr kümmern muß. Das Geldverdienen werde dann zum einzig herrschenden Ethos, und diejenigen, die dem nicht standhalten, werden vernichtet.

---

48 Nicht ganz zuzustimmen ist den Stimmen der Kritiker, die Martin Walser vorhalten, die Trilogie sei keine eigentliche Darstellung der Bundesrepublik, denn sie "steckt voller Klischees und nonkonformistischer Ressentiments, die wir nun eigentlich überwunden haben sollten". (Wilfried Berghahn: Sehnsucht nach Widerstand, in: Beckermann/Walser, S.44-49, hier S.45.) Dabei meint W. Berghahn vor allem die SD-Geschichten, die Walser mit in seinen Roman eingebaut hat, und die W. Berghahn für abgestanden hält - es ist eine merkwürdige Ansicht, wenn man bedenkt, daß die Kritik *Halbzeit* gilt, die 1960 erschienen ist. Die Trilogie ist nicht deswegen kein treues Abbild der Wirklichkeit, weil sie an unbequeme Tatsachen erinnert, sondern weil sie ausschließlich dunkle Seiten der bundesdeutschen status quo hervorhebt.

In den Antiutopien wird der Mensch zum Sklaven einer durch ihre Perfektion absurden Maschinerie des Staates, die die störende Individualität zerstört.

Auch bei Walser sind Menschen zu Sklaven geworden, zwar nicht des Staates, aber des Konsums. Auch in der Welt Kristleins verschwinden die humanen Werte, die Menschen werden zu Marionetten, Liebe wird durch Sex ersetzt, das Denken durch Nachahmung gängiger Ansichten. Ein brillantes Beispiel hierfür ist das Gespräch der Intellektuellen im *Einhorn*:

> "Wir müssen uns doch einfach einmal fragen ob ich möchte nicht den Eindruck erwecken als ob ich darf zunächst eine Rahmenbemerkung machen weil dies ein Punkt ist der mir am Herzen liegt uns wohl allen ein Punkt auf den ich oft angesprochen werde möchte ich diesen Punkt sehr unterstreichen obwohl das ein wunder Punkt ist möchte ich ihn doch hier behandelt wissen wie alle Punkte die heute..."[49]

Walsers Trilogie steigert nicht einen besonderen Komplex negativer Erscheinungen in einer Gesellschaft; bei Huxley sind es Glück und Komfort, die ad absurdum geführt werden, bei Orwell der Dienst dem Staat, bei Richter sozialistische Ideen etc. Walsers Trilogie trägt nicht nur die Züge einer Antiutopie der Vergesellschaftung, sondern auch der "Schreck-Utopie vom privaten Menschen".[50] Die Gefahr des Individualismus, des Esoterischen wird hier mit derselben Intensität beschworen wie der Verlust des Persönlichen und der Identität.

Ein konkreter utopischer Gegenentwurf zu der Schocktherapie, die Walser, besonders im *Sturz*, betreibt, fehlt in der Trilogie. Dennoch findet man in allen drei Romanen zumindest einen Vorschein von Hoffnung.

Besonders die Orli-Episode aus dem *Einhorn* bildet ein utopisches Gegenbild, das sich zwar am Ende des Romans in der hoffnungslosen Wirklichkeit auflöst, das jedoch eine nennenswerte Alternative zu der bisherigen Kristlein-Welt darstellt.

Aber auch vor Orli, die Anselms Sehnsucht nach Liebe verkörpert, spielt er eine Rolle, schmückt sich mit fremden Federn, kann nicht natürlich sein. Er scheitert - Orli geht - und was bleibt, ist Erinnerung. Im Erinnern ist jedoch eine Glückserwartung präsent.[51]

Daß die sehnsüchtig heraufbeschworene Liebe unerfüllt bleibt, wird bereits am Anfang des Romans vorweggenommen. *Das Einhorn* beginnt mit dem Satz "Ich

---

49 Das Einhorn, S.99.

50 Die Bezeichnung wurde übernommen von Lothar Fietz: Schreckutopien des Kollektivismus und Individuallismus. Aldous Huxleys *Brave New World* und M.Frayns *A very privet life*, in: Berghahn/Seeber, S.203-217.

51 Vgl. Hermann Kinder: Anselm Kristlein, S.39f.

liege".[52] Anselm erinnert sich im Bett liegend und zu nichts fähig an das Gewesene, an das kurze, beinahe irreale Glück. Erinnernd sehnt er sich, erwartet, hofft.

Die Liebe soll das Thema des Romans sein, den Anselm im Auftrag einer Schweizer Verlegerin schreiben soll. Seine erotischen Abenteuer, in denen er nach 'Material' für sein Werk sucht, könnten aber höchstens den Titel 'Anstatt Liebe' tragen. Die echte Liebe, seine Erinnerungen an Orli, kann er nicht festhalten und niederschreiben.

In *Halbzeit* wird ebenfalls ein wahres und reines Gefühl heraufbeschworen. Im Gegensatz zu dem Orli-Abenteuer ist hier keine konkrete Frau Gegenstand der Sehnsucht. Sie bekommt zwar einen Namen und eine Gestalt für heute - in der Romangegenwart ist es die Friseurstochter Melitta -, aber sie verwandelt sich in Anselms Erinnerungen in verschiedene Frauen: in ein Mädchen, das er einmal als Junge gesehen hat, in eine russische Frau, die Kristlein als Kriegsgefangener kennengelernt hat. Melitta ist der Name für Erwartung des Glücks. In Wirklichkeit jedoch ist die Frieseurstochter Melitta ein Mädchen, das Anselm leicht haben könnte, hätte er nur ein bißchen mehr Geld. Sie ist bestimmt keine Verkörperung des reinen Gefühls. Auch ihr prätentiöser Name, der zugleich Name einer Kaffeefirma ist, scheint das Pathos der Glückserwartung aufzuheben und ihn in Satire zu verwandeln.

Während in *Halbzeit* und in *Das Einhorn* vor allem Liebe und spärliche Erinnerungen an die Kindheit, auch die idyllische Landschaft am Bodensee, eine sich ständig verflüchtigende, jedoch immer existierende Hoffnung auf eine heile Welt symbolisieren, so scheint diese Hoffnung am Anfang des letzten Bandes gänzlich aufgegeben worden zu sein.

Anselm sehnt sich nicht mehr nach Liebe - seine erotischen Seitensprünge werden immer grotesker und schauerlicher; er entwickelt sogar eine Art von Gefühl für Alissa, die seine letzte Zuflucht und seine Beschützerin ist. Er träumt von Ruhe, von einer Rückkehr zum embryonalen Zustand:

> "Am liebsten hätte ich meinen Heimweg in etwas 800 bis 1200 Meter Tiefe verlegt. Dort stelle ich es mir warm vor, geräuschlos und halbwegs dunkel. Aber vielleicht wäre es dort so einlullend, daß man gar nicht mehr gehen möchte, man bliebe einfach liegen."[53]

Obwohl die deutlichen Symbole der Hoffnung wie Liebe, Landschaft, Kindheit im letzten Band beinahe verschwinden - im Zusammenhang mit den alptraumartigen Abenteuern Anselms wirkt auch die Allgäuer Landschaft wie entstellt -, ist *Der Sturz*

---

52 Das Einhorn, S.7.

53 Martin Walser: Die Anselm-Kristlein-Trilogie, dritter Band: Der Sturz, Frankfurt/Main 1981 (= st 684), S.53.

doch von einer viel stärkeren Zukunftserwartung erfüllt als die beiden vorhergehenden Romane.

Von der Lust am Häßlichen und Entstellten, von den grotesk-makabren Beschreibungen der ersten Kapitel, hebt sich eine Hoffnung auf eine im Irrationalen angesiedelte Erlösung ab.

Das erste Kapitel des Buches ist im Präteritum geschrieben, hat den Titel *Geldverdienen* und erzählt vorwiegend über die Erinnerung Anselms an seinen Weg nach Hause, aus München zu Blomichs Gästehaus am Bodensee, nachdem er Alissas Erbschaft schlecht investiert und verloren hatte.

Das zweite Kapitel ist vorwiegend im Präsens geschrieben, teilweise im Präteritum, und trägt den Titel *Geldverdienen. Phantasie des Angestellten.* Es berichtet vom Leben Anselms, Alissas und ihrer Kinder im Gästehaus, in dem sie angestellt sind.

Im dritten, kürzesten Kapitel unter dem Titel *Geldverdienen. Phantasie des Angestellten. Mit dem Segelschiff über die Alpen*, erzählt Anselm im *Futur* und Präsens das Ende seiner Geschichte. Er malt sich aus, wie er die Kinder, alle psychisch behindert, bei der Familie sicher unterbringen könnte und wie er selbst mit Alissa eine Reise unternimmt. Diese Reise trägt alle Züge einer Flucht in Richtung Freiheit, Unabhängigkeit und Glück. Daß das Erreichen des Glücks irreal ist, weiß Anselm. Deswegen darf auch die Reise nicht mit einem neuen Zuhause, einer neuen Arbeit, einem neuen Leben enden. Die Hoffnung darf sich nicht erfüllen. Anselm wählt einen in dieser Jahreszeit unbefahrbaren Paß zur Überquerung der Alpen. Er und Alissa werden dort bleiben, jenseits ihrer alten Horrorwelt.

Das letzte Unterkapitel, vorwiegend im Konjunktiv, dem Modus des Utopisch-Möglichen geschrieben, beschreibt, wie Anselm nach dem Unfall erwacht. Alissa ist wahrscheinlich tot. Anselm versucht noch, zu hoffen und zu planen, aber es ist zu spät, es ist das Ende seiner Geschichte. In diesem Ende aber eröffnet sich eine merkwürdige Chance:

> "Es sei jetzt geradezu Zeit für uns, zu verändern, und das und nichts anderes sei unser Ziel. Ich empfände natürlich auch Angst. Aber ich sei doch froh über die Unmißverständlichkeit der Umstände. Es fielen jetzt Glück und Ende zusammen wie Ober- und Unterkiefer beim Biß."[54]

Diese momentane, plötzliche Empfindung des Glücks entspricht Karl Heinz Bohrers Theorie der Utopie, die man nur in der Jetzt-Zeit erleben kann, die sich "kaum in

54 Ebd, S.356.

fest bestimmten Inhalten ausdrückt, sondern in Haltungen von eher unbestimmter Erwartung".[55]

Anselms Gestalt wird auch im Laufe des Romans nach und nach zu einer letzten Möglichkeit für die untergehende Welt, die Walser schildert. Thomas Beckermann schreibt, Anselm wirke "durch seine große Leidensfähigkeit - und Bereitschaft angesichts der gesellschaftlichen Entwicklung wie ein Fossil aus einer humaneren Welt".[56]

Bezeichnend ist *Das Nachwort auf einen Verstummten*, geschrieben von einem Erzähler, dem Anselm ohne Zweifel sympathisch ist. Es beginnt und endet wie folgt:

> "Anselm Kristlein war ein deutscher Abenteuerer des 20. Jahrhunderts. [...] Aber seit ich ihn da sitzen sah - wenn er es war -, denke ich daran, daß man ihn, wenn er je heiliggesprochen werden sollte, für immer mit einer Katze abbilden müßte."[57]

Der Erzähler sieht in Anselm fast eine Heiligenfigur, den letzten wirklichen Menschen unseres Jahrhunderts.

Verglichen mit vielen anderen Gestalten der Trilogie, ist Anselm tatsächlich eine positive Gestalt. Er wird ständig betrogen und ausgenutzt, ist unfähig, Geld zu verdienen, kann sich nicht anpassen. Zugleich ist er doch aber selber ein Betrüger:

> "Er prostituiert sich als Schriftsteller [...] vernachläßigt seine Pflichten als Familienvater [...] läßt [...] sich ziellos treiben, eignet sich neue Werte an, ohne sie jemals ernsthaft in Frage zu stellen, und macht das Geldverdienen zum einzigen Kriterium seines Mitmachens."[58]

Zwar wird er im *Sturz* tatsächlich "zum Spielball von Menschen und Mächten, denen er weder körperlich noch psychologisch noch wirtschaftlich zu widerstehen vermag"[59], er ist aber dadurch nicht besser geworden, vielleicht nur schwach, müde, einfach bedauernswert. Er richtet seine Familie zugrunde, ist ein Versager, ist unfähig, Geld zu verdienen, was von dem Erzähler im Nachwort überraschend zu einer Art von Tugend erhoben wird.

Suggeriert wird unmißverständlich das moralische Versagen der Gesellschaft, der sich Anselm nicht anpassen kann (obwohl er es möchte). Ein Menschentypus wie

---

55 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.47.

56 Thomas Beckermann: Die neuen Freunde. Walsers Realismus der Hoffnung,in: Text und Kritik 41/42, Januar 1974, S.46-53, hier S.47.

57 Der Sturz: S.363 und 368.

58 Waine, S.81f.

59 Ebd., S.89f.

Anselm könnte eine Chance für die Welt sein, er verkörpere die Hoffnung, die nach dem gesellschaftlichen Protest Walsers noch übrigbleibt.

Ein sozialer Gegenentwurf fehlt bei Walser. Er hat ihn zwar mit der *Gallistl'schen Krankheit* (1972) zu formulieren versucht, er schneidet aber genauso wenig glaubwürdig wie Kristleins Heiligsprechung ab.

In der *Gallistl'schen Krankheit* formuliert Martin Walser eine Art von gesellschaftlicher Utopie, die zwar in einer sehr realen Ideologie wurzelt: der kommunistischen, die aber im Roman als ein beinahe religiös verstandenes Antidotum auf die Mißstände der kapitalistischen Gesellschaft begriffen wird.

Pankraz, der politische Anführer, wird am Ende des Romans zu einer modernen Prophetenfigur, der den Gallistl mit auf seinen Weg nimmt.

> "Pankraz lacht schon von weitem. Steigt ein, sagt er [...]. Obwohl wir lieber zu Fuß gegangen wären, klettern wir in das Kalvarien-Auto. Wo fährst du uns hin, Pankraz? Pankraz lacht. Das sieht ihm gleich."[60]

Karl Heinz Bohrer nennt in seinem *Lauf des Freitag* den Roman von Walser ein Beispiel des utopischen Sprechens heute. Die Utopie äußert sich nicht mehr in konkreten politischen Inhalten oder Vorstellungen. Sie ist heute eine ästhetische Kategorie und wird reduziert auf bloße Subjektivität.

> "Ausgerechnet ist Martin Walser [...] neuerdings ein Kronzeuge für utopische Reflexion. [...] Walsers Utopie wird im Titel des letzten Kapitels 'Es wird einmal' einfach angekündigt. Walser hat die Vergangenheit des Märchens in die Zukunft verlegt. [...] An Walsers Buch [...] läßt sich zeigen, wie die schiere Notwendigkeit des Utopischen zwingend aus der Analyse der Jetztzeit springt [...]. Man könnte sagen, daß Walser durch die künstlerische Form seines utopischen Sprechens das politische Ziel [...] zurückverwandelt hat in die Utopie."[61]

Walser hat in seinen späteren Werken dieser "Idylle ersehnter zwischenmenschlicher Kommunikation"[62] eine andere Richtung gegeben.

Im folgenden Schaffen verkümmert diese Idylle zum Kleinbürgerlichen; das eheliche Leben mit seinem Schlaf- und Wohnzimmer wird zu einer Alternative für die negative Wirklichkeit erhoben. In *Jenseits der Liebe*, *Seelenarbeit*, *Brandung*, im *Fliehenden Pferd* und *Dorle und Wolf* endet die Rebellion gegen die Mißstände des Kapitalismus weder in der Anarchie noch im politischen Aufruf noch im Rückzug ins

---

60 Martin Walser: Gallistl'sche Krankheit, Frankfurt/Main 1981 (= st 689), S.128.

61 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.43f.

62 Ebd., S.52.

Esoterische und Individuelle noch im "Erlebnis von Sympathie und Solidarität"[63], sondern in der bürgerlichen Stabilität, die eine schützende Hülle um des Helden menschliche Verletzbarkeit bildet. Manche Werke sehen fast ganz von der gesellschaftskritischen Thematik ab und wenden sich der Unfähigkeit des deutschen Intellektuellen zu - *Das fliehende Pferd* und *Brandung* könnte man im Rahmen der neuen Innerlichkeit interpretieren. Nur die sprachliche Brillanz und der groteske Witz verlassen den ehemaligen Gesellschaftskritiker Walser nicht. Das klägliche Ende Wolfs, der versucht, die Utopie des Vereinigten Deutschland durch Spionagearbeit zu verwirklichen, bestätigt die Tendenz der letzten Werke Walsers zur Flucht ins Bürgerliche. Wolf denkt nach seiner Verurteilung nur noch daran, ein Kind mit Dorle haben zu können:

> "Dorle und Wolf, das soll eine Beziehung werden, wie sie zwischen Menschen noch nicht dagewesen ist. So hoch muß er zielen. [...] Eine unendliche Annäherung an einen zweiten Menschen. Das will er, das wird er leisten."[64]

"Die Schreiber antworten auf einen Mangel, den sie erleben": Walsers Antwort bedeutet: zurück ins Private. Dies wäre sein Vorschlag einer Gegegenwelt. Für das Ungenügen des kleinbürgerlichen Lebens seiner Helden schlägt er keinen Gegenentwurf mehr vor. Außer man zieht Walsers Literaturtheorie hinzu, die er in seinen Poetikvorlesungen entworfen hat.

Er untersucht in den Frankfurter Vorlesungen den Begriff der Ironie und dessen Geschichte. In der letzten Vorlesung *Selbstbewußtsein und Ironie* schreibt er über den ironischen Stil im Zusammenhang mit dem bürgerlichen Selbstbewußtsein der deutschen literarischen Helden. Walser meint, den ironischen Stil produziere das "Ja-Sagen zu einer Negativkarriere", "die Wonnen der Nichtswürdigkeit"[65], die z.B. einen Jakob von Gunten oder Gregor Samsa auszeichnen. Somit tritt Walser in die Fußstapfen Kafkas und Robert Walsers, auch Kierkegaards und nicht in die des *Wilhelm Meister* oder des *Zauberberg*. In *Wilhelm Meister* passe alles zu allem.

> "Wie das Augenlid dem Augapfel, den es schließt, so entspricht hier alles allem; und positiv. Während bei Kafka nichts mehr etwas entspricht."[66]

Die Helden Kafkas und die Helden Walsers sind "erfolgreiche Versager".[67]

---

63 Ebd., S.52.

64 Martin Walser: Dorle und Wolf, Frankfurt/Main 1987, S.176.

65 Martin Walser: Selbstbewußtsein und Ironie, in: Ders.: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt/Main 1981 (= es 1090), S.175-196, hier S.183.

66 Ebd., S.193.

67 Ebd., S.183.

Eine sehr einleuchtende Interpretation der kleinbürgerlichen Helden Walsers, insbesondere der aus den letzteren Werken: *Ein fliehendes Pferd, Seelenarbeit, Das Schwanenhaus, Brandung, Dorle und Wolf* gibt Wolfgang Braungart im Aufsatz: *Kleinbürgerpoetik. Über Martin Walsers neueres Erzählwerk.*[68]

Das Versagen der Helden in der von kapitalistischen Verhältnissen und entpersönlichten zwischenmenschlichen Beziehungen beherrschten Gesellschaft wird hier zur Tugend umgemünzt. Der Kleinbürger als Melancholiker (Xaver Zürn mit seinen Magenbeschwerden, Gottlieb Zürn, Helmut Halm) ist ein "außergewöhnlicher Kleinbürger".[69] Er paßt sich an die bestehenden Verhältnisse an und leidet zugleich darunter.

> "In der Geschichte des sensiblen Kleinbürger-Melancholikers verwirklicht Walser sein Literaturkonzept eines Kleinbürgerrealismus. Der kleinbürgerliche Held ist nicht das starke, autonome, sich mühelos behauptende Individuum, sondern das leidende, sich nach innen wendende."[70]

Dieses leidende und 'sein Schicksal tragende' Individuum sei aber in der Lage, das Leiden zu überwinden oder es sogar zu einer Art von Sieg umzufunktionieren dank der Fähigkeit oder zumindest dem Wunsch, seine Geschichte in Worte zu fassen, sie zu erzählen. In den meisten Fällen werde die Ehefrau als Adressatin gewählt. Daraus entwickelt sich Hoffnung oder eine Chance auf Hoffnung, die man als moderne Mitleidspoetik interpretieren kann. Braungart schreibt:

> "Die Hinwendung Martin Walsers zum Kleinbürgerthema, zu *seinem* Thema bedeutet auch ein Insistieren auf der 'Unhintergehbarkeit des Individuums' gerade dann, wenn die Individualität des Individuums durch die Negativität der Verhältnisse bedroht ist. [...] In dieser Besinnung aufs Individuum kehrt - wenn auch stets ironisch gebrochen - die Lust am Erzählen zurück, die in der Gegenwartsliteratur nicht immer eine Heimat zu haben scheint. Das Individuum sichert bei Walser die Kohärenz des Erzählten, weil es in der Mitte des Textes steht."[71]

---

68 Wolfgang Braungart: Kleinbürgerpoetik. Über Martin Walsers neueres Erzählwerk, in: Ders. (Hg.): Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945, Frankfurt - Bern - New York - Paris 1989 (=Giessener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 10), S.72-91.

69 Ebd., S.77. Braungart meint allerdings, seine Analyse gelte erst für spätere Helden, für Anselm Kristlein noch nicht. Das letzte Unterkapitel im *Sturz* und das hier zitierte Nachwort zeigen jedoch, daß Kristlein die späteren Helden bereits antizipiert.

70 Ebd., S.79.

71 Ebd., S.89f.

Endlich bietet die literarische Fiktion, die der Wirklichkeit die Chance gibt, sich besser zu zeigen, als sie wirklich ist, ein Hoffnungspotential, das sich nicht von der Hand weisen läßt, wenn man sich auf der Suche nach der Utopie in der Gegenwartsliteratur befindet.

Walsers Kleinbürger setzen zwar die Tradition der Helden Kafkas oder Robert Walsers fort, es wird ihnen jedoch eine Chance gegeben, diese Tradition auf eine andere Bahn umzulenken. Martin Walser schreibt über die Gestalt Jakob von Guntens:

> "Robert Walser erhebt zum Lernprogramm, auf etwas zu verzichten, was in der Wirklichkeit die Hauptrolle spielt: Hoffnung. Das Prinzip Hoffnungslosigkeit ist das pädagogische Prinzip dieses Erziehungsromans. Und sobald man aus dem Verhältnis des Kleinbürgers die Hoffnung wegnimmt, aber alles andere beibehält: das Ethos, den Fleiß, die Entsagung, den Anstand, kurz: seine ganze historische Bereitschaft, sich selbst auszubeuten [...], wirkt diese Welt [...] grotesk, höllisch, verrückt, vernichtend.
> Das heißt, der Kleinbürger kann die Realität, die man ihm übrig läßt, nur als veränderbare ertragen, nur in der Hoffnung, es werde sich etwas ändern."[72]

Jakob stimmt aber der negativen Wirklichkeit zu, ohne zu hoffen.

Ähnlich gestaltet seine Helden auch Kafka. Das heißt nicht, daß diese Helden keine Zukunftserwartung kennen. Wie Walser über Herrn Benjamenta schreibt, "es gibt hier nur dieses Vorsichhaben und Hintersichhaben. Das Leben selber gibt es nicht!"[73]

Martin Walser gibt seinen eigenen Helden die Chance, das Prinzip Hoffnungslosigkeit zu durchbrechen. Anselm Kristlein hat sie bereits auf den letzten Seiten des *Sturz* bekommen; Die Zürns und Halms erhalten sie in der Möglichkeit, ihre Geschichte sprachlich zu artikulieren.

Eins sollte aber am Ende doch bedacht werden:

Während die Mitleidspoetik als eine aufklärerische Kategorie mit dem Fortschrittsoptimismus zu vereinbaren war, während der Wunsch eine Geschichte "anders zu erzählen, als sie in Wirklichkeit verläuft, nämlich mit dem Bedürfnis, daß es gut ausgeht"[74], eigentlich eine Kategorie des 19.Jahrhunderts ist, eine des poetischen Realismus: sie erinnert allzusehr an Kellers 'Reichsunmittelbarkeit der Poesie' oder Fontanes 'Verklärung', so ist sie heute lediglich ein Versuch, aus der

72 Martin Walser: Einübung ins Nichts, in: Ders.: Selbstbewußtsein und Ironie, S.115-152, hier S.149.

73 Ebd., S.150.

74 Interview mit Martin Walser: Wie tief sitzt der Tick, gegen die Bank zu spielen?, in: Siblewski/Walser, S.45-56, hier S.55f. Vgl. auch Braungart: Kleinbürgerpoetik, S.90f.

Not eine Tugend zu machen. Hoffnung, die so ausgedrückt wird, hat jedenfalls keinen antizipatorischen Charakter.

Es ist ein sehr zaghaftes und bescheidenes Negieren der bestehenden Wirklichkeit im Namen von einem sehr fragwürdig gewordenen Jetzt (kleinbürgerlicher Provenienz).

II. Verlust der Hoffnung - Zukunft als Untergang

Bereits in der Einleitung und im Utopie-Kapitel wurde suggeriert, daß sich die Tradition der Utopie in der Literatur des 20. Jahrhunderts mit der Apokalyptik zu verbinden beginnt und daß die Form des Grotesken für die literarischen Werke, die das Thema der Zukunft (denn das Utopische äußert sich heute sehr oft in Zukunftsbildern) aufnehmen, eine sehr beliebte ist. Sowohl die Apokalypse als auch das Groteske sind aber in einer bestimmten Tradition verankert. Zum Teil wird sie auch heute herbeigerufen, zum Teil aber beginnt die Literatur im 20. Jahrhundert die Begriffe der Apokalyptik und des Grotesken, wie den Begriff der Utopie, umzustrukturieren, nach neuen Bezugsfeldern für sie zu suchen und sie neu zu verstehen. Um also Werke, die nächstens besprochen werden, in den Kontext nicht nur der Utopie, sondern auch der Apokalypse und des Grotesken stellen zu können, wird die Wandlung dieser beiden Kategorien analysiert.

1. Die moderne Apokalyptik

Klaus Vondung fragt in seinem Buch über die Apokalyptik, ob man die Utopie nicht als "moderne Erscheinungsform des apokalyptischen Bewußtseins oder eher der apokalyptischen Erfahrungsauslegungen" erklären könne.[1] Diese These scheint fragwürdig zu sein. Es könnte eher die Behauptung überzeugen, daß die Apokalypse eine radikale Variante der Utopie sei[2], in der die Erfahrung des Mangels so unerträglich wäre, daß die Gegenwart mit der Vergangenheit vernichtet werden sollte und die Zukunft verabsolutiert werden würde. In der Literatur des 20. Jahrhundert scheint der Hang zur Apokalyptik den Hang zur Utopie nach und nach zu verdrängen:

> "Mit dem Emporschnellen literarischer Apokalypsen schlägt zugleich das letzte Stündlein der literarischen Utopien. Wo diese im 19. oder 20. Jahrhundert in konstruktiven, sogenannten Idealgesellschaften entwerfenden Formen auftraten, da degenerieren sie zum idealistisch naiven Spiel [...] oder zu einem verkappten behavioristischen Manipulationsmodell [...]. Während es im 17. und 18. Jahrhundert vor allem im Pietismus noch eine Literatur gab,

1 Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland, München 1988, S.46.

2 Raymond Trousson bettet z.B. die apokalyptische, dann chiliastische und millenarische Tradition in die allgemeine Tradition der Utopie ein. Vgl.: Raymond Trousson: Utopie, Geschichte, Fortschritt, besonders S.18f.

> welche religiöse Apokalypse und literarische Utopie verbindet [...], bricht diese Vorstellungskombination mit dem 19. Jahrhundert zusammen."[3]

Sie kommt aber im 20. Jahrhundert in einer neuen, verwandelten Konstellation wieder.

> "Apokalypsen sind Schriften, die sich in Visionen, Träumen, Abschiedsreden oder Weissagungen mit einem kommenden Weltende befassen. Die Gesamtheit dieser Schriften, welche ungefähr in der Zeit zwischen 200 v. Chr. und 800 n. Chr. entstanden sind, bezeichnet man als Apokalyptik. Zugleich dient dieses Wort als Bezeichnung für die Bewegung und Denkrichtung ihrer Verfasser. Man unterscheidet die 17 jüdischen von den 11 christlichen Apokalypsen."[4]

Allerdings kann die Geschichte der jüdisch-christlichen Religion lediglich einen Hintergrund für diese Untersuchung bilden. Das oben angeführte Zitat aus dem Aufsatz *Am Ende der Tage wird es geschehen* von Friedhelm Mennekes soll aber ganz kurz an die selbstverständliche Tatsache erinnern, daß der Begriff der Apokalypse eigentlich so alt wie unsere Kultur ist und daß die Endzeitstimmung noch länger als der Begriff unserem, wenn auch heute zum großen Teil säkularisierten, so doch in der christlichen Religion wurzelnden abendländischen Bewußtsein anhaftet. Das biblische Erwartungsdenken wird besonders deutlich von eschatologischen Vorstellungen übernommen, die total sind und, wie die Bibel auch, im Gegensatz zu Utopien nach dem Muster von Thomas Morus, keinen Selbstzweifel zulassen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß die chiliastischen Visionen als eigentliche Zeitutopien interpretiert werden können, während die Raumutopien den Charakter einer Alternative tragen:

> "Von der Zukunft erzählten die Propheten und die Offenbarung des Johannes, sie war also schon theologisch 'besetzt' und keineswegs einer modernen, fiktionalen, mit Modellen und Gegenbildern spielenden Utopie freigegeben."[5]

---

3 Karl Ludwig Pfeiffer: Apocalypse: It's Now or Never - Wie und zu welchem Ende geht die Welt so oft unter?, in: Sprache im technischen Zeitalter, H.83/15, September 1982, S.181-196, hier S.188.

4 Friedhelm Mennekes: Am Ende der Tage wird es geschehen. Theologische Hinführung zur Apokalyptik, in: Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, hg. von Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek, Heidelberg 1985 (= Edition Braus), S.15. Weiter zitiert als Gassen/Holeczek.

5 Sven-Aage Jørgensen: Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Säkularisation, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.1, S.375-401, hier S.380.

Auch die säkularisierten Apokalypsen behielten diesen besonderen Hang zur Totalität. Texte, die eine Erlösungssicherheit auszeichnet, finden sich in allen Zeiten, sie entstehen in Extremsituationen, unter dem Eindruck von Gewaltanwendung, Unterdrückung, Verfolgung, Krieg etc. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart finde man z.B. nach Klaus Vondung in der deutschen Geschichte kürzere oder längere Epochen, die von den Zeitgenossen als besonders defizient empfunden worden sind und die Naherwartung einer totalen Glückseligkeit zur Folge hatten. Besondere Aufmerksamkeit schenkt Vondung der Zeit der Napoleonischen Kriege (das meist zitierte Beispiel: Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*), dem Expressionismus und der Zeit um den Ersten Weltkrieg (z.B.: Ernst Toller: *Die Wandlung*), dem Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit. Dies scheinen die wichtigsten Stationen, die jeweils eine Art Zäsur bilden, in der Entwicklung des apokalyptischen Denkens in Deutschland zu sein. In der letzten Zeit erlebt die Apokalypse eine Art Hochkonjunktur. Wie K. Ludwig Pfeiffer schreibt, transponiert die Literatur des 20. Jahrhunderts

> "Untergangsthematik en gros: Science Fiction setzt das Zerbrechen bestehender Welten voraus; im amerikanischen Roman etwa seit dem Naturalismus ist die Sozialkritik zunehmend in eine apokalyptisch eingefärbte Kultur- und Zivilisationskritik umgeschlagen [...]; Beckett scheint das 'Ende' schlechthin zum Thema zu erheben."[6]

Klaus Vondung ist der Meinung, daß der Hang zur Apokalyptik, der seit Jahrhunderten ein typisches Phänomen der deutschen Kultur war, in den letzten Jahrzehnten aufgrund der Angst vor der totalen Vernichtung der Menschheit besonders ausgeprägt sei.

> "Wenn apokalyptische Visionen Ausdruck von Krisenbewußtsein sind, so herrscht in Deutschland seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag ohne Unterbrechung Krisenbewußtsein. [...] von den Untergangsvisionen des Fin de siècle zieht sich eine ununterbrochene Kette angstvoller wie hoffnungsvoller apokalyptischer Phantasien und Prophezeiungen bis heute, über die expressionistischen Träume von der 'Menschheitsdämmerung' und der Geburt des 'neuen Menschen', über die apokalyptischen Deutungen des Ersten Weltkriegs, die kulturpessimistischen oder utopischen Apokalypsen der zwanziger Jahre, über die aktivistische Apokalypse des Nationalsozialismus, die apokalyptischen Interpretationen des Zweiten Weltkriegs nach 1945, die fast bruchlos in die Warnungen vor der Apokalypse eines Atomkriegs übergingen, bis hin zu den gegenwärtigen Prophezeiungen oder literarischen Vorwegnahmen der totalen Vernichtung unserer Erde durch

6 Pfeiffer, 181.

> einen letzten, nuklearen Krieg oder durch die überhandnehmende Umweltzerstörung."[7]

Weil der Kontext für die Entstehung der apokalyptischen Literatur sich so sehr von seinem jüdisch-christlichen Ursprung entfernt habe, könne man nach Vondung den Begriff der Apokalypse unabhängig von seiner religiösen Bedeutung gebrauchen, er sei Symbolik einer Erfahrungsauslegung, die die Spannung zwischen Defizienz und Fülle ausdrücke: Dieser Dualismus zwischen dem Mangel und der Vollkommenheit präge

> "...das Szenarium, die Personen, die Wertungen, die Bilder und Symbole. [...] Der Dualismus, der zwischen der alten und der neuen Welt besteht ist qualitativ: Die alte Welt ist defizient, voller Elend, Schmerz und Tod, die neue ist vollkommen, eine Welt des Glücks, der Freude und des Lebens. Der Dualismus ist moralisch: Die alte Welt ist verdorben und böse, die neue rein und gut."[8]

Nun ist es von grundlegender Bedeutung, daß sich unser heutiges Verständnis der Apokalypse von dem der vorigen Jahrhunderte oder sogar noch Jahrzehnte unterscheidet. Heute pflegen wir unter der Apokalypse eine totale Katastrophe zu verstehen. Die jüdische, nach ihr die christliche Religion und die säkularisierten Apokalypsen sprechen jedoch von einer Erneuerung der Kirche und der Menschheit, der freilich zuerst Unglück, Tod, Zerstörung vorausgehen müssen. Die Strafe Gottes sollen die Menschen verdient haben, und sie müssen jetzt für ihre Verbrechen einen schrecklichen Preis bezahlen. Desto stärker und herrlicher solle den Gerechten und Überlebenden das Neue Jerusalem erscheinen.

> "Drei sind [...] die wesentlichen Merkmale dieser Schriften der Bedrängnis. Erstens die Erwartung des Untergangs der gegenwärtigen Welt, zweitens die Absolutsetzung der messianischen Heilszeit und, nicht zuletzt, die Überwindung von Krieg, Tod und Satan durch die Entstehung einer idealen Welt auf Erden."[9]

In der Übersetzung der Johannes-Offenbarung von Walter Jens lesen wir:

> "Welch ein Untergang!
> Was für ein Ende!
> Die Inseln machten sich los,

---

7 Vondung, S.339.
8 Ebd., S.22.
9 Pinchas Lapide: Apokalypse als Hoffnungsideologie, in: Gassen/Holeczek, S.10-14, hier S.11.

die Küsten verschwanden,
die Berge wurden nicht mehr gefunden,
und ein gewaltiger Hagel
mit Brocken, die zentnerschwer waren,
brach vom Himmel her über die Menschen herein.[10]
[...]
Und ich sah einen Neuen Himmel
und sah die Erde, die neu war;
denn vergangen ist der erste Himmel,
vergangen ist die erste Erde,
und auch das Meer ist nicht mehr.
Gesehen habe ich die Neue Stadt,
das Heilige Jerusalem,
herabgesunken,
von Gott gesandt
aus den Himmeln
und geschmückt wie eine Braut,
ein schönes Kind,
das seinen Bräutigam erwartet:
Komm, Du! Laß mich nicht allein."[11]

Die Offenbarung Johannis ist natürlich nicht die einzige Stelle in der Bibel, wo Zerstörung, Vernichtung oder Tod als Strafe und Warnung dienen. Sie ist lediglich die bekannteste der christlichen Endzeitgeschichten; im alten Testament entspricht vor allem das Buch Daniel der Johannes-Apokalypse: die Auserwählten finden in der Bibel immer die Seligkeit im neuen Reich Gottes. Zumindest wird ein Mensch gerettet, der ein Keim der ganzen Menschheit (z.B. Noah) oder eines neuen Geschlechtes (z.B. Lot) sein kann. In allen christlichen Untergangsvisionen wird jedenfalls der Untergang mit der Heilserwartung verknüpft.

Von der Literatur wird übrigens nicht nur die Symbolik der Johannes-Offenbarung übernommen. Zu den populärsten biblischen Geschichten, die ebenfalls den Untergang und die Erneuerung danach thematisieren, gehört z.B. das Sintflut-Motiv, das ebenfalls sehr häufig zum literarischen Stoff umgearbeitet wird.

10 Walter Jens: Das A und das O. Die Offenbarung des Johannes, Stuttgart 1987, S.64. Es wurde hier absichtlich die Übersetzung Jens' und nicht die Luthers gewählt, um das offensichtlich immer noch lebendige Interesse Walter Jens' an der Untergangsproblematik zu betonen.

11 Ebd., S.83f.

Exkurs: Zum Sintflut-Motiv und zu den anderen Mythen, die von der modernen Katastrophenliteratur übernommen wurden

Joseph Kiermeier-Debre und Paul Goetsch nennen eine ganze Reihe von Werken, die den Noah-Stoff in die Sprache der Literatur, insbesondere der modernen Literatur, übersetzen.[12] Es muß sich bei diesen Geschichten nicht unbedingt um die Problematik des Untergangs handeln. Goetsch nennt drei Funktionen der Sintfluterzählung in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts: die religiöse, die zeitgeschichtliche und die existentiell-persönliche.[13] Nur in der zweiten Funktion kann man die modernen Arche-Noah-Bearbeitungen als Untergangsbilder interpretieren. Goetsch nennt hier u.a. Georg Kaisers *Mississippi*, K. Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit, Die Sintflut* von Stefan Andres, Gedichte von Paul Celan, Rolf Hochhuth, Ch. Meckel, G. Kunert, *Die Rättin* von G. Grass, *Noah* von Hugo Loetscher. Das Fazit seines Artikels, der englischsprachige und deutsche Sintfluterzählungen vergleicht, entspricht auch in Grundzügen der hier vetretenen These vom Hoffnungsverlust in der heutigen Literatur:

> "Obwohl die Hinwendung zu säkularen Untergangsvisionen die wichtigste Tendenz in der modernen englischen und amerikanischen Literatur ist, begegnet [...] [man ihr] in der deutschen Literatur relativ häufiger.
> Entsprechend stellen die deutschen Bearbeitungen der Noah-Geschichte und die Anspielungen auf sie öfter einen besonders engen zeitgeschichtlichen Bezug her. Angesichts der Katastrophen der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert dürfte dies ebensowenig verwundern wie die Tatsache, daß die Relevanz der biblischen Geschichte für die Gegenwart von ernsthaften deutschen Autoren womöglich noch stärker bestritten wird als von englischen und amerikanischen Schriftstellern. Nicht die Arche, sondern das Totenfloß (etwa eines Harald Mueller) entspricht zumindest der Fin-de-siècle-Stimmung der deutschen Gegenwartsliteratur am ehesten."[14]

Sowohl in der englischen als auch in der deutschen Literatur werde nach Goetsch die Sintflutsymbolik oft in der apokalyptischen Erzählliteratur eher ad negativum über-

---

12 Joseph Kiermeier-Debre: 'Das Prinzip Arche Noah'. Tendenzen in der jüngeren und jüngsten deutschen Gegenwartsliteratur, in: Acta Universitatis Lodziensis, Folia litteraria 27, 1989, S.65-89.Paul Goetsch: Die Sintfluterzählung in der modernen englischsprachigen Literatur, in: Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, zweiter Teil: 20. Jahrhundert, hg. von Franz Link, Berlin 1989, S.651-684; Paul Goetsch: Funktionen der Sintfluterzählung in der modernen deutschen Literatur, ebd., S.685-705.

13 Goetsch: Funktionen der Sintfluterzählung, S.687.

14 Ebd., S.704f.

nommen, wobei der Gedanke "an die Rettung im Sinne der Noah-Geschichte verdrängt"[15] werde.

Dennoch bieten die Arche-Noah-Geschichten der modernen Literatur in vielen Fällen größere Auswegsmöglichkeiten oder Überlebenschancen als sonstige Katastrophenbilder. Das Prinzip Hoffnung wird in ihnen trotz all dem Endzeit-Gerede doch lebendig. Vielleicht liegt der Grund, warum der Noah-Stoff über ein größeres Hoffnungspotential verfügt als z.B. die Johannes-Apokalypse, darin, daß zur Sintflut unzertrennlich die Piktogramme der Hoffnung wie Arche, Ölzweig, Taube, Regenbogen gehören.[16] Während in der Johannes-Offenbarung das Neue Jerusalem erst am Ende der ungeheuren Zerstörung die Menschheit erlöst, gibt die Arche von Anfang an der göttlichen Sintflut-Strafe einen Sinn. Und so bezeichnet Joseph Kiermeier-Debre die Arche-Geschichten als "poetische Emanationen des Prinzips Hoffnung".[17]

Nicht von ungefähr nennt Günter Kunert seine Frankfurter Vorlesungen *Vor der Sintflut*, und er gibt ihnen den Untertitel *Das Gedicht als Arche Noah*. Kunert beschäftigt sich in seinen fünf Vorlesungen mit der Legitimation der Lyrik in der modernen Literatur und in der heutigen Zeit. Er fragt nach seinem eigenen Dichterweg, der nicht unumstritten ist, hat er doch in seinen Anfängen den Zukunftsglauben der sozialistischen Utopie in seinen Gedichten mitgestaltet. Er versucht an seinem eigenen Werk und auch am Werk der jungen Lyriker der DDR (obwohl ihm die Teilung in zwei deutsche Literaturen als sinnlos erscheint), den Moment zu markieren, seitdem der Dichter von der Utopie Abschied nimmt. Er analysiert das engagierte Schaffen von zwei Lyrikern, die sein Leben beeinflußt haben: Bertolt Brecht und Johannes R. Becher; er verfolgt den Weg des modernen Gedichts, um die Frage nach dem Sinn und nach der Funktion der Lyrik heute zu stellen (übrigens: nicht nur die Frage nach den zwei deutschen Literaturen, sondern auch die Frage nach der Möglichkeit, nach Ausschwitz, Gedichte zu schreiben, findet er falsch gestellt)[18]:

> "Das zeitgenössische Gedicht ist auch darum kompliziert, weil es eben strukturell den Zustand des Zeitgenossen ausdrückt. Es mußte ja deswegen zwangsläufig auf die Sinnfälligkeit überlieferter Formen verzichten oder sie zumindest deformieren, gerade weil es sich einer Erfahrungswirklichkeit auch strukturell nicht verschließen konnte, in der die lange bekannten und gewohnten Daseinsformen zerfielen. Es hat mit seinem eigenen Zerfall darauf geantwortet. Es hat Konsequenzen ziehen müssen, so einschneidend, wie sie

---

15 Goetsch: Die Sintfluterzählung, S.683.

16 Vgl. Kiermeier: Das Prinzip Arche Noah, S.81.

17 Ebd., S.77.

18 Vgl. Günter Kunert: Vor der Sintflut: das Gedicht als Arche Noah, Frankfurter Vorlesungen, München und Wien 1985 (= Edition Akzente), S.83.

> ähnlich in der bildenden Kunst gezogen wurden. Es hat auf den größeren Teil seines Publikums verzichtet, um seiner Funktion [...] treu zu bleiben."[19]

Seine Funktion müsse das Gedicht heute anders verstehen als das traditionelle Gedicht. Es könne "mitten im alles verschlingenden Chaos"[20] keine daseinsbejahende Rolle mehr spielen. Die Wirkung der Literatur, ihr Einfluß auf die Wirklichkeit sei heute überhaupt problematisch; der Schriftsteller dürfe sich selbst und seine Aufgabe auch nicht mehr ganz ernst nehmen, denn er würde sich höchstens der Lächerlichkeit preisgeben. Dennoch könne das Gedicht heute die Rolle eines "Stachels" spielen, "der sich in das vom Alltag und den Gewohnheiten schon halb betäubte Fleisch bohrt."[21] Und hier eröffne sich für die heutige Literatur ein kleiner Spalt Hoffnung:

> "Die Utopie, zumindest als Korrektiv aktueller gesellschaftlicher Praxis, als 'Endstation Sehnsucht', existiert weiter."[22]

Das Gedicht sei also nach Günter Kunert inmitten unserer utopiearmen Welt eine Art der Arche Noah, die jedoch eher einem Rettungsboot gleicht als dem biblischen Schiff. Dieses Rettungsboot könne, müsse aber nicht, dem ohnehin verlorenen Schiffbrüchigen eine gewisse Chance geben; von Erlösung, Glück und Harmonie werde aber nicht mehr geträumt. Wie Kunert selbst schreibt, sei der

> "Glaube an das Rettende in letzter Minute [...] von der Erfahrungswirklichkeit zu oft widerlegt worden. So beschleicht uns der Verdacht, daß möglicherweise angesichts der heraufdämmernden, zumindest partialen Weltuntergänge die Literatur uns nicht mehr viel zu bieten vermag. Das Gedicht als Exerzitium des Sichverweigerns kann nur als mindere Kraft betrachtet werden, da es seine Wirkung unfreiwillig selbst beschränkt.
> Das Gedicht - als Arche Noah? Höchstens doch in Taschenausgabe. Etwas wie eine Flaschenpost: dieser banale und abgenutzte Vergleich ist nur zu wahr. Es enthält, wenn auch nicht wörtlich, eine Botschaft über unsere innere und äußere Befindlichkeit, eine kompetente Selbstdiagnose, ohne die Konsequenz einer Therapie."[23]

Die moderne Arche Noah müsse man sich also ohne den Berg Ararat, ohne die weiße Taube und ohne das neue Menschengeschlecht vorstellen. Es ist ein sehr bescheidenes Prinzip Hoffnung, das Günter Kunert für seine Leser gerettet hat, aber immerhin.

19 Ebd., S.17.
20 Ebd., S.25.
21 Ebd., S.51f.
22 Ebd., S.90.
23 Ebd., S.26f.

Zu ähnlichen Schlußfolgerungen kommt Joseph Kiermeier-Debre, der an anderen Beispielen als Kunert, völlig unlyrischen Beispielen der Stücke *Der neue Noah* Urs Widmers, *Sintflut* Herbert Achternbuschs, *Der wahre Noah* Wolfdietrich Schnurres etc., zeigt, wie die Komödie die Hoffnung gerade noch retten kann:

> "Die neueren Archegeschichten enden auf zwiespältige Weise, aber doch happy. [...] Das muß zu denken geben, wenn die Sintflut, die Apokalypse gar, der Weltuntergang als Komödie erscheinen. So komödiantisch pflegen sich die Warner, pflegt sich Kassandra ja in der Regel nicht zu präsentieren."[24]

Bei Urs Widmer wird das nackte Überleben zur Zukunft der Menschheit erhoben. Immerhin ist diese einzige Chance für die Helden des Stückes, den Priester Emil und die Schauspielerin Rita, keine tragisch-pathetische Lösung. Das nackte Überleben bedeutet auch wörtlich, was es heißt: im Kamasutra wird es ausgelebt. Ein in der Komödie die Funktion Gottes spielendes Telex wird von dem Priester und Rita mit einer Wolldecke zugedeckt und die letzten (nicht ersten) Eltern, der neue Adam mit der neuen Eva können ihre lange Kamasutra-Nacht beginnen. Vielleicht, dies ist aber nicht mehr so sicher, zeugen sie, wie ihre biblischen Vorfahren es immer taten, ein neues Menschengeschlecht:

> "Rita: Da ist noch was.
> Priester: Was?
> Rita: Ihr Kleid. Es nimmt mir irgendwie den Schwung.
> Priester: Ach so. Ich habs jetzt seit vierzig Jahren, man gewöhnt sich dran.
> Rita: Ich glaube, ich komme langsam aus dem Ka ins Ma, aber mit dem Su habe ich noch Schwierigkeiten.
> Priester: Wir haben Zeit.
> Rita: Sind Sie sicher?
> Priester: Es ist schön, so allein.
> Rita: Ja.
> Priester: Wir warten einfach. Irgendwann einmal fällt sicher dieser Vorhang.
> (Sie warten. Nach einer Weile plötzlich sehr schnell der Vorhang)."[25]

Die Kamasutra wird hier mit der komödiantischen Geste als Chance präsentiert. Ob diese Chance als Hoffnung interpretiert werden kann, ist allerdings anzuzweifeln. Der Weltuntergang ist auch bei Widmer nicht zu vermeiden. Er wird lediglich abgemildert, und es wird ihm eine Lustseite abgewonnen.

24 Kiermeier: Das Prinzip Arche Noah, S.77.
25 Urs Widmer: Der neue Noah. Komödie, Frankfurt/Main 1984, S.70.

Wenn man das hier nur stichwortarig genannte Arche-Noah-Motiv in der Gegenwartsliteratur zusammenfassen möchte, könnte man wieder Joseph Kiermeier-Debre sprechen lassen:

> "Das Prinzip Arche Noah steht, weil es ja nicht gleich die Apokalypse ist, aber auch weil es den pessimistischen Blick auf die Zukunft wirft, mittendrine zwischen Paradies und Hölle, zwischen Apokalypse und dem Prinzip Hoffnung aus dem Geist der Utopie; es ist deren jeweils bescheidenere, die leisere, die erwachsenere Variante oder die grüne Variation des Weltuntergangs. Die Apokalypse hat, umgangssprachlich verstanden, tragische Dimensionen. Die Geschichte Noahs ist eine Komödie; eine Komödie aber hat ein happy end, lebt vom Geist der Utopie, der Hoffnung auf die Zukunft. Das schließt nicht aus, daß in der Komödie jedermann auch Federn lassen muß."[26]

Das Katastrophenbewußtsein muß sich aber allerdings nicht nur mittels der biblischen Symbolik manifestieren. Auch andere Mythen können der Endzeitstimmung der Nachkriegsliteratur zugrunde liegen. *Kassandra* von Christa Wolf wäre hier wohl das bekannteste Beispiel.

Ingeborg Drewitz greift in ihrem Roman *Eingeschlossen* zwei Figuren auf, die die Urhoffnungen der Menschheit nach goldenen Zeitaltern und Utopien symbolisieren: Prometheus und Jesus. Die prometheische Tat- und Erfindungskraft repräsentiert der Atomphysiker P., die jesuanische Geduld und Aufopferung der Sozialarbeiter J. Beider Menschendienst ist aber vergeblich und scheitert. "Die Kraft des Täters und die Ohnmacht des Helfers enden im Irrenhaus."[27] Was übrigbleibt, ist Angst, daß die Vernichtungsvision P.s, die sich aus seinem Wissen über die Kraft des atomaren Potentials entwickelt, in Erfüllung gehen könnte:

> "Stell dir einen Arbeitssaal vor. Auf der Wand die Projektion der Erde, so wie sie vom Satelliten aus aufgenommen wird. [...] auf Tastendruck die Städte, die Bevölkerungszahlen, die Industrieprodukte. [...] Du drückst noch einmal die Taste vier und siehst die Stadtskelette verglühen. Du drückst noch einmal die Taste fünf und siehst entstellte, übereinandergestürzte Leiber, keine kreisenden Aasvögel, nichts. Und nun drückst du die Taste neun, und du siehst, wie sich die Flächen mit einem schmutzigen, weißen Filz überziehen. [...] Zuerst erkennst du nichts, dann das Gewimmel, du drehst am

26 Kiermeier: Das Prinzip Arche Noah, S.67.

27 Paul Konrad Kurz: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre, Frankfurt/Main 1987, S.160.

> Projektor, um Ausschnittvergrößerungen zu erreichen, siehst vierfüßige, winzige gepanzerte Körper - Ameisen..."[28]

Die Anknüpfung an mythologische Stoffe ist aber in der modernen Untergangsliteratur seltener als die Anknüpfung an die Bibel. Man darf nicht vergessen, daß die chiliastische Hoffnung, die die Bibel letztlich einflößt, sich in der abendländischen Kultur jahrhundertelang ausgewirkt hat[29], von Joachim di Fiore bis hin zu Novalis und seiner *Christenheit oder Europa*. Klaus Vondung unterscheidet allerdings zwei Arten der "heilsgeschichtlichen Betrachtungsweise".[30] Im ersten Fall, der für die Apokalypse kennzeichnend sein soll, wird am Sinn der Geschichte gezweifelt: die strukturelle Eigentümlichkeit dieser Auslegung sei nach Vondung "Inversion von Anfang und Ende"[31], d.h., die apokalyptische Vision beginne mit dem Ende der bisherigen Geschichte und ende mit dem Anfang der neuen Existenz; die Vergangenheit sei sinnlos und deswegen unwichtig. In der deutschen Kultur sieht Vondung die Tendenz zu einer solchen Auslegung in der Napoleonischen Ära (bei Arndt und Fichte besonders), später bei Marx, und dann in der Zeit gegen Ende des 19. und im 20. Jahrhundert, besonders im deutschen Expressionismus und der Zeit nach 1945, als der Glaube an den Fortschritt der Angst vor dem Untergang gewichen ist.

Eine andere Art, Geschichte zu deuten, bestehe in dem Versuch, gegen die Sinnlosigkeit zu protestieren und das Gefühl der Ohnmacht abzuwehren, also die Geschichte durchschaubar zu machen, den eigenen Platz in ihr zu bestimmen, um den Übergang zum Zustand der Vollkommenheit erwarten zu können. Zu dieser Variante würden die Theorien von Joachim di Fiore und Novalis zählen, auch z.B. *Die Erziehung des Menschengeschlechtes* von Lessing.[32]

Sowohl für die apokalyptische als auch für die fortschrittsgläubige Geschichtsdeutung steht die Vollkommenheit als Ziel vor Augen. Sonst gehen sie auseinander:

---

28 Ingeborg Drewitz: Eingeschlossen, Düsseldorf 1986, S.195f.

29 Vgl. Jørgensen: Utopisches Potential in der Bibel, S.376f.

30 Vondung, S.85.

31 Ebd., S.97.

32 Übrigens argumentiert auch Hans Joachim Mähl sehr überzeugend, daß die chiliastischen Schriften der Frühromantiker, besonders *Christenheit oder Europa* keinesfalls, wie man es bisher interpretiert hat, aus dem Geist der "ekstatischen Naherwartung" stammen, sondern daß sie eher, trotz aller Unterschiede, bei Kant und Lessing ihre Wurzeln haben: "Die Frühromantiker sind Kantianer oder Fichteaner auch darin, daß sie die Wendung zum 'philosophischen Chiliasmus' hin vollzogen haben. [...] Die beschwörenden Schlußsätze der Europa-Rede mit ihrer Apostrophierung des 'Neuen Jerusalem' sind nicht Ausdruck chiliastischer Naherwartung, sondern lassen sich in eine stringente Beziehung zur Utopiereflexion bringen." Hans Joachim Mähl: Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.3, S.273-302, hier S.286f.

> "Die einen erwarten die Vollendung als Sprung aus tiefster Defizienz, die anderen als Endpunkt einer sukzessiven Höherentwicklung."[33]

Vondung ist aber der Ansicht, die beiden Geschichtsdeutungen seien wie zwei Seiten einer Medaille, von zwei verschiedenen Positionen her kommen sie auf dasselbe Ziel zu; bei vielen Autoren (nach Vondung z.B. bei Marx) findet man sogar die beiden Geschichtsauffassungen miteinander verknotet.

Der eigentliche Sinn sowohl des apokalyptischen als auch des fortschrittsgläubigen Geschichtsdenkens der vergangenen Epochen scheint jedoch allmählich verlorengegangen zu sein. Das Bild des Neuen Jerusalem wurde von Pest, Krieg, Hungersnot und Tod verdrängt.

> "Haben ältere Epochen das Ende der Zeiten immer als ein relatives Ende verstanden, so erscheint der Gegenwart die Apokalypse als eine Zeit der endgültigen Zerstörung", lesen wir in der Einleitung zum 1986 erschienenen Sammelband *Apokalypse*.[34]

Heute wird der Begriff der Apokalypse häufig stellvertretend für die Antiutopie gebraucht. Der biblische, auch der sonstige historische Kontext hat sich aufgelöst und die Endzeitstimmung wird oft als Antwort auf den utopischen Traum interpretiert.

> "Die Idee der Apokalypse hat das utopische Denken seit seinen Anfängen begleitet, sie folgt ihm wie ein Schatten, sie ist seine Kehrseite, sie läßt sich nicht von ihm ablösen: ohne Katastrophe kein Millenium, ohne Apokalypse kein Paradies. Die Vorstellung vom Weltuntergang ist nichts als eine negative Utopie"[35], schreibt z.B. Hans Magnus Enzensberger.

Die so verstandene Apokalypse relativiert jetzt in auffallend vielen Werken das utopische Denken. Sie ist nicht mehr eine radikale Variante des Zwei-Welten-Schemas, sondern eine Umkehrung der Utopie.

Im Unterschied zu den Gegenutopien wird in der jüngsten Literatur meistens keine denkbar schlechte Gesellschaftsordnung beschrieben. Es wird geschildert, wie in das Leben der Menschen oder der Menschheit etwas 'hereinbricht', was das Leben oder die gewohnten gesellschaftlichen Strukturen vernichtet.

---

33 Vondung, S.132.

34 Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, hg. von Gunter E. Grimm, Werner Faulstich und Peter Kuon, Frankfurt/Main 1986 (= st 2067), S.8. Weiter zitiert als Grimm/Faulstich/Kuon.

35 Hans Magnus Enzensberger: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang, in: Ders.: Politische Brosamen, Frankfurt/Main 1985 (= st 1132), S.225-236, hier S.225.

Es stellt sich die Frage, ob die "ästhetische Gestaltung des Untergangs überhaupt noch möglich [sei], seit von der Apokalypse nur der Untergang übrig geblieben ist?"[36]

Auch in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts vollzieht sich dieselbe Entwicklung.

> "Schreckensszenarien gibt es schon in den Bildern von Bosch und Breughel, in den *Jüngsten Gerichten*, in den Höllendarstellungen und in den *Versuchungen des Heiligen Antonius*. Diese waren [...] eine Art 'Rahmenhandlung' zum biblischen Thema, welches sie mehr oder weniger aufwendig illustrierten, sie waren stets im Kontext eines heilsgeschichtlichen Programmes zu verstehen. Im 20. Jahrhundert löst sich dieser biblische Bezug, nicht mehr Dämonen und böse Geister sind die gefürchteten Mächte. Die biblische Apokalypse wird säkularisiert, der Weltuntergang findet ohne jegliche Anbindung an die Prophezeiungen der Johannesoffenbarung statt. Der Terminus apokalyptisch wird zum Synonym für endzeitlich. Der Bildtypus der apokalyptischen Landschaft beschreibt die künstlerischen Visionen einer untergehenden bzw. untergegangenen Welt."[37]

Die Umweltverschmutzung, die anhaltende Aufrüstung, die trotz Abrüstungsgesprächen doch nicht unterbrochen wird, endlich Zivilisationskatastrophen wie Tschernobyl bewirken, daß die apokalyptische Stimmung kein gedankliches Hirngespinst der intellektuellen Elite mehr ist, sondern daß sie eine 'Vermassung' wie nie zuvor erfahren hat. Sie ist z.B. auch, wie P.K. Kurz es richtig bemerkt, in den Film eingedrungen.

> "'Apokalypse now' heißt nicht nur unter Schlager- und Chansonsängern das Codewort. Apokalyptische Szenenfolgen sind 'in' im kommerziellen Film. Man denke an *Apokalypse now*, *Atomic Cafe*, *War Games*, *The Day After*."[38]

Paul Konrad Kurz hat seinem letzten Buch zur Literatur der 80er Jahre bezeichnenderweise den Titel *Apokalyptische Zeit* gegeben.

Die Kunst muß heute mit einem neuen Bewußtseinsstand der Menschheit fertig werden: mit dem permanenten Gefühl der Bedrohung. Sehr treffend hat diese neue Qualität, dieses neue, kollektive Gefühl unserer Epoche Günther Anders beschrieben:

---

36 Vondung, S.433.

37 Richard W. Gassen: Die apokalyptische Landschaft - eine Landschaft des 20. Jahrhunderts?, in: Gassen/Holeczek S.197-199, hier S.197f.

38 Paul Konrad Kurz, S.137.

> "Ob wir das Ende der Zeiten bereits erreicht haben, das steht nicht fest. Fest dagegen, daß wir in der Zeit des Endes leben, und zwar endgültig. Also daß die Welt, in der wir leben, nicht fest steht. [...] Möglich, daß es uns gelingt - auf ein schöneres Glück zu hoffen, haben wir kein Recht mehr - das Ende von neuem vor uns her zu schieben, den Kampf gegen das Ende der Zeit immer neu zu gewinnen, also die Endzeit endlos zu machen. Aber gesetzt selbst, dieser Sieg gelänge uns, fest steht, daß die Zeit auch dann bliebe, was sie ist: nämlich Endzeit."[39]

Es scheint, daß infolge dieses Endzeitgefühls die Literatur der letzten Jahre auf den Zukunftsoptimismus zunehmend verzichtet, was nicht heißt, daß Hoffnung ihren endgültigen Tod gefunden hat. Vor allem enthält allein schon die ästhetische Gestaltung des Untergangsmotivs ein Hoffnungspotential, das gegen die Schwarzseherei der Autoren wettkämpft.

"...Bilder [...] über den Weltuntergang kann es nur geben, weil die Welt nicht untergegangen ist."[40] In der Kunst wird eigentlich auch die Realität der Gefahr aufgehoben: "So retten die Schriftsteller die Welt vor dem endgültigen Ende. Es kommt nie so weit."[41]

Hans Magnus Enzensberger hat parallel mit seinem *Untergang der Titanic* auch in den *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang* der Gewißheit von der Relativität der Zukunftsprophezeiungen Ausdruck gegeben. Er entkräftet die Geschichtsphilosophie und ihre Rationalisierung der Geschichte, deren Gesetze wir nicht kennen. So wie sich die positiven sozialen Utopien des 19. und 20. Jahrhunderts zum Gespött aller Voraussagen als höchstens traurige Mißverständnisse erfüllt haben, so wissen wir auch nicht, ob sich die Endzeit-Vorhersagen je erfüllen. Enzensberger entschärft damit sowohl den (1978 noch lebendigen) linken Optimismus mit seinem Prinzipiendenken als auch den tödlichen Ernst der Katastrophenbilder. Er nimmt der modernen Apokalypse die Spitze. Was übrigbleibt, ist Hoffnung genug:

> "Optimismus, Pessimismus, mein Lieber - das sind Heftpflaster für Leitartikel und Wahrsager. Die Zukunftsbilder, die die Menschheit sich entwirft, Utopien im positiven wie im negativen Sinn, sind nie eindeutig gewesen. [...] Ich wünsche [...] mir [...] und uns allen ein bißchen mehr Klarheit über die eigene Konfusion, ein bißchen weniger Angst, ein bißchen mehr Aufmerk-

---

39 Günther Anders: Die Frist, in: Ders.: Die atomare Drohung, München 1986 (= Beck'sche Schwarze Reihe 238), S.170-221, hier S.220f.

40 Dieter Lamping: Die Komödie des Weltuntergangs. Eine Anmerkung zu Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic*, in: GRM, H.2, Bd.37, 1987, S.229-231, hier S.230. Vgl. auch Enzensberger: Zwei Randbemerkungen, S.230.

41 Gerhard Stadelmeier: End ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. Es retten sich, wie sie können - die Schriftsteller, in: Grimm/Faulstich/Kuon, S.358-368, hier S.359.

> samkeit, Respekt und Bescheidenheit vor dem Unbekannten. Dann werden wir weitersehen."[42]

In diesem Sinne ist auch *Der Untergang der Titanic* zu lesen: als Komödie über den Weltuntergang, dessen literarisches Gleichnis der Untergang des Schiffes ist. Der Dichter ist hier kein Prophet, sondern ein Autor, der Variationen seiner Welterfahrung dem Leser mitteilt.

Die Hoffnung - von der utopischen Intention zu sprechen wäre bereits übertrieben - existiert also auch in den Untergangsbildern, und dies auf verschiedenen Ebenen: in dem skurrilen, grotesken Humor der Gegenwartsliteratur, in der Hinwendung zur Phantastik, die alternative Interpretationsmöglichkeiten eröffnet, in der Flucht ins Private, in all diesen Möglichkeiten, die die Kunst, die Fiktionalisierung eines Problems bieten. Sie existiert letztlich im Kunstwerk selbst, in der Tatsache, das es entsteht. Im Endeffekt weinen wir:

> "...ästhetische Tränen. Wir sondern Literatur und Kunst ab. Wir amalgamieren das factum brutum und leisten uns ein Bewußtsein davon als schönen Schein. Ästhetisiert ist selbst die Apokalypse genießbar, der Untergang ein Vergnügen..."[43]

Dennoch ist der Untergang in der heutigen Literatur keine ästhetische Mode, sondern Folge bestimmter politischer Ereignisse. Nach dem Zweiten Weltkrieg steht die Weltpolitik im Schatten der Atom-Gefahr, und selten nur verzeichnet man politische Siege, die diese Gefahr in Schranken zu halten versuchen. Abrüstungsgespräche und Friedenskonferenzen haben aber bezeichnenderweise kein bedeutendes literarisches Echo gefunden. Das Jahr 68, "der Aufbruch ins utopisch Neue"[44], war in der deutschen Literatur eine kurze Episode der Hoffnung. Sonst beherrscht die Endzeitstimmung zunehmend die Literatur, nicht nur die deutsche. "Die Raketen als Literaturstifter", bezeichnet es G. Stadelmaier.[45]

In dieser Spannung zwischen dem Kunst- und Gedankenspiel, ästhetischer Aufhebung des Untergangs und dem real-politischen Ernst des Problems muß man die jüngsten apokalyptischen Werke lesen.

Dieser Spannung entspricht auch Ulrich Horstmanns *Das Untier*, ein geradezu extremes Beispiel des Untergangsbewußtseins. Horstmann zieht radikale Konsequen-

---

42 Enzensberger: Zwei Randbemerkungen, S.35f.

43 Joseph Kiermeier-Debre: 'Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist'. Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom 'Untergang des *Untergangs der Titanic*', in: Grimm/Faulstich/Kuon, S.222-245, hier S.223.

44 Stadelmeier, S.361.

45 Ebd., S.361.

zen aus der bisherigen Geschichte der Menschheit und behauptet, die globale Katastrophe und die Ausrottung unserer Gattung seien nicht die Folge, sondern das Ziel unserer Entwicklung:

> "Die Apokalypse steht ins Haus. Wir Untiere wissen es längst, und wir wissen es alle. [...]
> So ist das Untier endlich der Ammenmärchen, der Utopien, paradiesischen Visionen und Heilsgeschichten überdrüssig geworden und hat sich ermannt, dem Unausweichlichen ins Gesicht zu sehen. Trost spendet jetzt die Nähe des Unheils, die Gewißheit, daß die Äonen des Ausharrens, der Vorbereitung, der rastlosen Vervollkommnung sich neigen und der Lohn ansteht: das Ausleiden, das Ausgelittenhaben.
> Der wahre Garten Eden - das ist die Öde. Das Ziel der Geschichte - das ist das verwitternde Ruinenfeld. Der Sinn - das ist der durch die Augenhöhlen unter das Schädeldach geblasene, rieselnde Sand."[46]

Im Rahmen dieser Einleitung und des in demselben Ton gehaltenen Schlusses führt Horstmann seine Beweisführung durch. Er überfliegt die Geschichte der Menschheit, insbesondere die Geschichte des menschlichen Geistes, der Philosophie nach Theorien, die seine 'anthropofugale' Denkweise bestätigen. Bei bekannten und unbekannten Philosophen findet er Thesen, die sich dem Apokalypse-Ethos nähern. Die Werke von Voltaire und Abee Jean Meslier, d'Holbach und Schopenhauer, Eduard von Hartmann und Nietzsche, Klages, Foucault und Cioran sind Bausteine in seiner Philosophie der Menschenflucht. Am Ende beruft er sich sogar auf Günther Anders, den Humanisten und Atomwaffengegner, dem wir

> "...die minuziöse Darstellung jener psychischen Mechanismen verdanken, die das Untier trotz aller Warnungen der verhängnisvollen ultima ratio der Waffentechnologie in die Arme treiben werden..."[47]

Gegen die eigene Intention bringe Anders Beweise für die selbstvernichtende Tätigkeit des Menschen. Seine humanen Warnungen und Aufrufe gegen die Atomrüstung findet Horstmann lächerlich und beschämend:

> "...es muß uns der Aberwitz eines Anders beschämen, der - obgleich er den Mechanismus unseres Fortschritts durchschaut - nichts Besseres zu tun weiß, als ihn zu verketzern, als sich umzuwenden und seine Mitreisenden dazu zu

---

46 Ulrich Horstmann: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt/Main 1985 (= st 1172), S.7f.

47 Ebd., S.108.

> ermuntern, gegen die Bewegungsrichtung der Treppe die Stufen wieder hinabzusteigen."[48]

Es scheint, daß Horstmann es durchaus ernst meint mit seiner These, daß Jahrtausende von Kriegen, in denen das Untier "gegen sich selbst"[49] gekämpft hat in all den "endlosen und bis zur Erschöpfung durchfochtenen Schlachten", all dem "Bombardieren, Sprengen und Schleifen"[50], eine logische Entwicklung darstellen, die ein konkretes Ziel habe: Selbstauslöschung. Lediglich die Widmung, die das Buch einleitet, suggeriert eine Interpretation, die durchaus im Sinne der obengenannten Ästhetisierung der Apokalypse steht:

> GEWIDMET DEM UNGEBORENEN
> UND JENEN YAHOOS
> DIE WISSENSCHAFT VON SATIRE
> WOHL ZU UNTERSCHEIDEN VERMÖGEN[51]

Soll also aus dem tödlichen Ernst Satire werden? Wohl gibt es keine andere Möglichkeit, sonst müßte Horstmann, statt ein Buch über den wünschenswerten Untergang zu schreiben, ihn irgendwie selber zu beschleunigen versuchen: dies wäre die Konsequenz seiner Überlegungen, die - dies muß man am Ende doch betonen - sich mit dem Geist des Prinzips Verantwortung nicht vereinbaren lassen.

Hier muß man die Frage nach der Form, nach einem passenden Kleid für die Untergangs-Visionen stellen, unabhängig davon, ob sie, wie Horstmanns Buch, den Untergang begrüßen, ob sie vor dem Untergang warnen wollen. Eine Gattung herrscht hier nicht vor. Es werden sowohl philosophische Traktate darüber geschrieben als auch Gedichte und Dramen, die das Ende sehr gegenwärtig machen, aber nur einmal, für eine Vorstellung, nach der man nach Hause geht. Es werden Romane und Erzählungen geschrieben, deren Imperfekt einen Erzähler verlangt, der überlebt hat.[52] Es überleben Menschen oder Tiere, manchmal auch Androiden. Es scheint also, daß man für das Untergangsthema keine passende Formel findet, die der Apokalypse in der Gegenwartsliteratur ein ästhetisches Gesicht geben könnte. Doch auffallend häufig, obwohl nicht immer, wird von den Autoren die Form des Grotesken für ihre katastrophischen Visionen gewählt.

Auch das Groteske hat sich von seiner literarischen Tradition zum Teil getrennt und versucht, dem modernen Denken gerecht zu werden.

---

48 Ebd., S.111f.
49 Ebd., S.56.
50 Ebd., S.56.
51 Ebd., S.5 (Motto).
52 Vgl. Stadelmeier, S.362.

2. Der moderne Begriff des Grotesken

Volkmar Sander unterscheidet in seinem Artikel *Form und Groteske*[1] drei Grundeinstellungen zur modernen Welt: Wertvoll und schön, aber überholt, heute noch mehr, als zu dem Zeitpunkt, als der Artikel von Sander zum ersten Mal erschien (1964), wäre die Haltung eines Humanisten, der Glaube "an die Zukunft, an die sinnvolle Veränderbarkeit gesellschaftlicher Zustände, an Fortschritt, und damit auch an den Sinn der Geschichte."[2] Die zweite Haltung, für die Sander Gottfried Benn als paradigmatisches Beispiel gewählt hat,

> "...geht aus von der Überzeugung, daß dann [...], wenn die Überbewußtheit einen solchen Grad erreicht hat, über den hinaus eine Steigerung unmöglich erscheint, das Vorbewußte, Schöpfungsfrühe, das Prälogisch-Mystische noch einmal sich ins Bewußtsein wendet und elementar und unabweislich zum Durchbruch kommt."[3]

Dieser Haltung stehe die des Grotesken gegenüber. Im Werk Dürrenmatts, das Sander jetzt für seine Beweisführung wählt, gebe es nur Zufälle, es gebe keine Schuldigen und keine Verantwortlichen, es werde eine Welt "voll grausiger Unerbittlichkeit"[4] geschildert. Sander versucht aber noch die zwei letzten Haltungen als die "letzten Formen der Erfahrbarkeit des Glücks"[5] zu interpretieren, was 1964 noch voll berechtigt war, heute aber nur mit Vorsicht auf die Werke der letzten Jahre bezogen werden kann.

Allerdings versucht die Kunst immer, einfach indem sie entsteht, in der Ästhetik gutzumachen, was in der Realität nicht mehr zu retten ist, sie hat aber auch nur begrenzte Möglichkeiten. Nach wie vor bewährt sich aber das Stilmittel des Grotesken, das das Vertraute verfremdet und das Fremde vertraut macht. Das Groteske hat allerdings eine sehr lange Tradition in der Kunst und Literatur, in seiner äußeren Gestaltung hat es auch diese Tradition nicht verlassen. Trotzdem zeigt es in der Literatur der letzten Jahre eine bisher unbekannte Qualität, die dem Wesen der grotesken Kunst eine neue Bedeutung gibt.

Es ist kein Novum der Gegenwartsliteratur, daß apokalyptische Visionen, katastrophische Bilder, Endzeitvorstellungen die Form des Grotesken annehmen. Man

---

1 Volkmar Sander: Form und Groteske, in: Das Groteske in der Dichtung, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1980 (= Wege der Forschung 394), S.292-303. Weiter zitiert als Best/Das Groteske.

2 Ebd., S.294.

3 Ebd., S.293.

4 Ebd., S.301.

5 Ebd., S.302.

könnte nach dieser Tradition noch bei Hieronymus Bosch oder Pieter Breughel suchen. Groteske Formen haben die Endzeitstimmung in der Zeit des Expressionismus begleitet. Es scheint auch, daß die Apokalyptik und das Groteske, so unzusammenhängend dies auf den ersten Blick erscheint, gemeinsame Wurzeln haben.

Otto F. Best sieht die Tradition des Grotesken mit Recht in der christlichen Kultur verankert. Es zerstöre Ordnungen, die auf die Erlösung vorbereiteten.

> "Distortion, Defiguration oder Deformation sind Ausdruck von Orientierungslosigkeit, Folge des Verlusts jener in der Heilsgarantie gegründeten Ordnung, die der christlichen Einheitswelt des Mittelalters selbstverständliche Gegebenheit war."[6]

Das Groteske (wie die Apokalypse) sei nach Best religiösen Ursprungs.

> "Für die christliche Welt des Mittelalters stellte sich [in dem Grotesken] die Spannung dar zwischen der per definitionem siegreichen *Civitas Dei* und der per definitionem besiegten *Civitas diaboli...*"[7]

Dies soll nur ein kleiner Auftakt sein, der die beiden hier analysierten Erscheinungen als ein einheitliches Phänomen zu verstehen hilft.

Weiter wird aber nicht die Geschichte des Grotesken rekonstruiert, sondern es wird ermittelt, ob seine Gestaltung heute denselben Gesetzen folgt wie in den vorigen literarischen Epochen.

Das Standardwerk, das das Wesen des Grotesken untersucht, stammt von Wolfgang Kayser.[8] Es wurde, trotz kritischer Stimmen, bis heute nicht überholt. Kayser definiert das Groteske als die entfremdete Welt, die Gestaltung des Es und als Spiel mit dem Absurden, es sei "der lauteste und sinnfälligste Widerspruch gegen Rationalismus und gegen jede Systematik des Denkens".[9] Kayser faßt das Groteske als eine ästhetische Kategorie auf. Das Verdienst der späteren Forschung[10] ist der Hinweis auf die Gesellschaftsbezogenheit (Heidsieck)[11], die wirkungsästhetische

---

6 Best/Das Groteske, Einleitung, S.1-22, hier S.15.

7 Ebd., S.17.

8 Wolfgang Kayser: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg [2]1961.

9 Ebd., S.203.

10 Die wichtigsten Arbeiten, die zu dem Problem des Grotesken vor und nach Kayser entstanden sind, analysiert Christian W. Thomsen: Das Groteske und die englische Literatur, Darmstadt 1977. Er teilt die Groteskforschung in folgende Gruppen ein: "1. unbedingte Gefolgsleute Kaysers; 2. Theoretiker, die Kaysers Ansätze abwandeln und weiterentwickeln; 3. erbitterte Gegner Kaysers und schließlich 4. unbeeinflußt von Kayser schreibende Forscher." (S.144). Auch Thomsen meint aber, daß "die theoretischen Vorstellungen Kaysers [...] nach wie vor die internationale Groteskdiskussion dominieren". (S.202).

11 Arnold Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart 1969.

Funktion des Grotesken (Pietzcker)[12], seine Abgrenzung von dem Absurden[13] wie auch von der Karikatur (Oesterle).[14] Beachtenswert ist die kritische Besprechung der Theorie Kaysers von Leo Spitzer.[15] Ebenfalls beachtenswert ist die Definition des Grotesken von Christian W. Thomsen. Er schreibt vom:

> "Spannungsverhältnis von gleichzeitig komischen und grauenerregenden Komponenten [...]. Es verfremdet Bekanntes durch das Zusammenspiel und Verschmelzen heterogener Teile zu neuen, selbständigen Einheiten (Pflanzenhaftes- Tierisches- Menschliches- Mechanisches- Maschinelles) Es setzt anerkannte Normen ganz oder teilweise außer Kraft oder kehrt sie um und enttäuscht bewußt Erwartungshorizonte. Der Betrachter/Leser soll hier-

---

12 Carl Pietzcker: Das Groteske, in: DVjS 45, H.2, 1971, S.197-211.

13 Kayser scheint zwischen dem Grotesken und dem Absurden keinen großen Unterschied zu sehen. Dagegen versuchen A. Heidsieck und vor allem C. Pietzcker, eine Grenze zwischen den beiden Kategorien zu ziehen: "Das Groteske enthält in sich den Einspruch gegen eine bestimmte Wirklichkeit, das Absurde dagegen das verzweifelte Einverständnis mit Wirklichkeit überhaupt, mit einer sinnlosen Wirklichkeit [...]. Das Absurde stellt die Sinnlosigkeit als auswegslos, gegeben und unabänderlich dar [...]. Das Groteske kann den Leser über die dargestellte Wirklichkeit hinaustreiben, wenn auch an keinen festen Ort, das Absurde dagegen will ihn in ihr gefangen halten. [...] Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Groteske greift bestimmten Sinn an. Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Groteske als irdisch." (Pietzcker, S.207).

14 Vgl. Günter Oesterle: 'Illegitime Kreuzungen'. Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims *Die Majoratsherren*, in: Etudes Germaniques, Janvier-Mars, 1988, S.25-51. "Poetologisch ist die Karikatur als häßliches, statisches Gegenbild des Schönen von der proteisch sich wandelnden, ambivalent häßlich-schönen Groteske unterschieden. Die Karikatur ist bestimmt worden als zwar phantastische, aber doch in den Grenzen des Wahrscheinlichen verbleibende, übertriebene Charakteristik einer plastisch und mimisch gesehenen Wirklichkeit; die Groteske dagegen öffnet die Grenzen zum Unwahrscheinlichen, Vieldeutigen, Wunderbaren, zur Innerwelt, zum Unterbewußten, zum Traum. [...] Neigt die Karikatur zu einer sich mit Attributen versehenden Allegorik, so die Groteske zur Allegorese; herrscht bei der Karikatur der kecke, pointierte Umriß, so verbindet sich die Groteske gern mit ornamentalen Formen und tendiert zur Arabeskgroteske."(S.31) Die Unterscheidung der Karikatur von der Groteske scheint wichtig zu sein, weil man auch in der Gegenwartsliteratur viele Gestalten unter dieser Hinsicht interpretieren könnte. Die mutierten Menschen Alexander Kluges z.B. würde man auch als Karikaturen bezeichnen können.

15 Leo Spitzer: Besprechung von Wolfgang Kayser, *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, in: Best/Das Groteske, S.50-68. Spitzer weist darauf hin, daß Kayser die mittelalterlichen Vorläufer des Grotesken wenig beachtet und dadurch den Unterschied zwischen der allegorischen und der modernen Groteske nicht klar macht. "Was die allegorische Groteske von der modernen wesentlich unterscheidet und für unser modernes Weltgefühl charakteristisch scheint, ist etwas, was man durch den Gegensatz Verfremdetheit - Verfremdung formulieren könnte: die Allegorie tritt vor uns, ihre Wirkung beruht gerade darauf, daß ein noch so sonderbares Geschöpf mit der Evidenz des Lebendigen und Realen [...] vor uns tritt; modern ist dagegen die allmähliche Verzerrung des Realen, die uns das eben noch als real Empfundene in anderem Licht als verfremdet erscheinen läßt..."(S.59). Außerdem setzt sich Spitzer mit der (für Kayser grundlegenden) Interpretation der *Drei gerechten Kammacher* auseinander und führt eine Korrektur in der Deutung des sprachlichen Ursprungs des Wortes 'Groteske' ein.

> durch verblüfft, verunsichert und zu eigenem (kritischem) Denkprozeß angeregt werden."[16]

Man muß feststellen, daß die Behauptung Kaysers, "...die Gestaltung des Grotesken [sei] der Versuch, das Dämonische in der Welt zu bannen und zu beschwören"[17], eher auf die Literatur früherer Epochen und vielleicht auch mehr auf die bildende Kunst zutrifft als auf die Gegenwartsliteratur. Heute entspricht das Groteske nicht mehr dem Irrationalen und Unbegreiflichen, nicht mehr dem Schauererregenden, sondern einem Gefühl, das man als Ohnmacht bezeichnen kann: Ohnmacht, angesichts der Tatsache, daß die gewohnten humanen Werte allmählich schwinden und durch nichts ersetzt werden. Es bleibt allein eine moralische Leere, und der Dämon nimmt die Gestalt des Menschen an, was aber die Welt noch widernatürlicher macht. Eine solche Wandlung des Grotesken hat Kayser bereits bei Kafka entdeckt: bei der Lektüre Kafkas verlieren wir nicht den Boden unter den Füßen, weil "wir niemals fest auf ihm gestanden haben".[18] Das Groteske scheint aber nach wie vor, in einer anderen Gestalt jedoch, als es noch Kayser durch den Begriff des Dämonischen zu umschreiben versuchte, ein sehr beliebtes und geeignetes Stilmittel für die Endzeitvisionen der Gegenwartsliteratur zu sein.

"Treiben die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraus"[19], fragt Christa Wolf in ihrer Erzählung *Störfall*. In diesem Satz wird wohl am kürzesten die bereits mehrmals betonte Tendenz der Nachkriegsliteratur zur Utopieablehnung und Zukunftskepsis ausgedrückt. Ein schmaler Spalt Hoffnung eröffnet sich in ihm nur durch seine Form: es ist kein Aussage- sondern ein Fragesatz. Und so ist Hoffnung in der Literatur, die die Zukunft des Menschen zum Thema hat, nur noch in der Frageform ernst zu nehmen.

> "Der Zukunftsoptimismus ist gründlich zerstört, weil nicht klar ist, wohin die Gegenwart sich entwickeln soll, und der einzelne [...] ist weniger denn je imstande, Zukunft zu schaffen, Utopien auf jenseits der Zeit liegendes hin zu entwerfen."[20]

'Treiben die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraus?' An diesem Satz will jetzt nicht das Wort Utopie oder das Fragezeichen interessieren, sondern das Wort 'Monster'. Ein Monstrum bedeutet Ungeheuer, mißgebildetes Wesen, Mißgeburt.

---

16 Thomsen, S.199f.
17 Kayser, S.202.
18 Ebd., S.160.
19 Christa Wolf: Störfall, Berlin und Weimar 1987, S.37.
20 Helmut Koopmann: Gibt es Zukunft im deutschen Gegenwartsroman?, in: Text und Kontext, H.2, 1984, S.202-224, hier S.218.

Tatsächlich begegnen wir in der Literatur unserer Zeit, auffallend oft in den modernen 'Apokalypsen', mißgestalteten, abnormalen, phantastischen, makabren Wesen, halb Menschen, halb Tiere oder Maschinen, die nicht anders als Monster bezeichnet werden müssen.

Arno Schmidt hat schon 1957 in seiner *Gelehrtenrepublik* Zentauren erfunden, mutierte Menschen, die "hinten etwa wie eine Grant-Gazelle [...]. Und vorne dran eben ein nacktes Mädchen"[21] sind. Dazu gesellen sich dann Skorpionenmenschen:

> "Vorn dran ein fatales Europäergesicht: die Augen klein; senkrecht weg lange Tasthaare; alles für nächtlich-parzisches Leben spezialisiert. Der Mund rüsselspitzbar, ideal zum Totsaugen. An den Vorderstelzen die Giftklauen, fingerlang und gebogen wie Bussardschnäbel: widerlich"[22],

genannt Never Nevers und andere Gestalten, die ebenfalls aus menschlichen und tierischen Komponenten zusammengeflickt wurden. Alexander Kluge beschreibt in seinen *Lernprozessen mit tödlichem Ausgang* Menschen, deren Körper zum Leben auf anderen Planeten "konditioniert" wurden.[23]

Von ihm wahrscheinlich hatte Friedrich Dürrenmatt seine Idee des Roboter-Menschen, den er im *Winterkrieg in Tibet* als einen umfunktionierten Soldaten beschreibt. Eine andere Erfindung stammt von Günter Grass und heißt Watsoncrick oder Manipell: es ist die Menschenratte oder der Rattenmensch. Es sind alles ohne Zweifel Monster, Mißgeburten der Utopien, wie Grass seine haarigen Rattenmenschen bezeichnet: "Unserer Hoffnungen Spottgeburt."[24]

Die Mischung Pflanze - Tier, Tier - Mensch, Pflanze - Mensch oder Organisches - Unorganisches, Tier - Maschine, etc. war schon für die groteske Ornamentik und für Arabesken kennzeichnend[25]: von der Antike über Hieronymus Bosch bis heute; sie war auch in die Literatur eingegangen: die Puppe Olimpia, der Kater Murr, Golem, der verwandelte Gregor Samsa, der sich ständig verwandelnde Patera könnten als Beispiele der deutschsprachigen Literatur dienen. Das klassische Monster der

---

21 Arno Schmidt: Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten, Frankfurt/Main [6]1978 (= Fischer Taschenbuch 685), S.20.

22 Ebd., S.31.

23 Vgl. Alexander Kluge: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, Frankfurt/Main [3]1980 (= es 665), S.314-319.

24 Günter Grass: Die Rättin, Darmstadt und Neuwied 1986, S.419.

25 Vgl. hier Best/Das Groteske, Einleitung: "Freilich ist das Phänomen des Grotesken älter als sein Begriff. Erst Ende des 15. Jahrhunderts wurden *la grottesca* und *grottesco*, Ableitungen von *grotto* (Grotte), geprägt als Bezeichnung für eine bestimmte Art von Ornamentik [...]. Als fester kunsttechnischer Begriff bezeichnete es in der Malersprache des 16. Jahrhunderts die 'abenteuerlichen, Heterogenes beliebig vermischenden Ornamente und Rankenwerke aus Pflanzen- und Fabelmotiven [...]'. Die klare Trennung zwischen den Bereichen von Geräthaftem, Pflanzlichem, Tierischem und Menschlichem entfällt." (S.11).

Weltliteratur ist Frankenstein. Auf den ersten Blick scheinen die Gestalten wie Thalja, Never Nevers, Jonathan oder Watsoncricks in dieser Tradition zu stehen. Aber die Abnormitäten, die von Autoren wie Hoffmann, Poe oder Kubin und Kafka geschildert wurden, hatten ihren Ursprung vorwiegend im Rätselhaften, Unerforschten des menschlichen Geistes, im Unerwarteten und Bedrohlichen, Unberechenbaren in jeder menschlichen Existenz; hier wäre Kaysers Versuch, das Groteske mit Hilfe des 'Dämonischen' zu deuten, legitim. Die Begriffe des Dämonischen und des 'Es' sollten die Behauptung Kaysers anschaulich machen, daß die Welt des Grotesken Befremden hervorruft, weil es unsere Welt ist, die wir als die unsere erkennen und zugleich eine fremde Welt, vor der wir Angst haben. Auch die grotesken Bilder der Gegenwartsliteratur, von denen die Monstergestalten nur ein kleines Beispiel sind, verursachen Unruhe, deren Ursprung aber nicht mehr im unklaren Dämonischen zu suchen ist. Die Quelle der Angst liegt nicht mehr im Menschen selbst, in seinem Geist, in der Seele oder in den Geheimnissen seines Gemüts, in seinem Unterbewußtsein, sondern in einem Bereich der menschlichen Tätigkeit, der sich bereits verselbständigt hat, sich dem Menschen *entäußert* hat, und jetzt von außen her die Rolle übernimmt, die einst das Unerforschliche, das Unbekannte einnahm.

Jetzt ist eben das allzu Bekannte, das zu Habende, das Erforschbare die von der Literatur am häufigsten thematisierte Bedrohung. Die Deformation, die von Hoffmann bis Kafka und Kubin ihren Ursprung meistens in Träumen, Ahnungen, auch im Wahnsinn hatte, in Bereichen, denen sich die Naturwissenschaften erst näherten, beginnt heute dort, wo die Naturwissenschaften eine bisher unbekannte Perfektion erreicht haben - in den Möglichkeiten des technischen Fortschritts. Das Groteske ist heute nicht mehr in erster Linie "künstlerische Objektivierung psychologischer Strukturen (Triebe, Träume, Alpträume)."[26] "Die entfremdete Welt", die die Struktur des Grotesken bestimmt[27], bedeutet die Emanzipierung der Technik. Die Schmidtschen Mutanten, die 'Konditionierung' der menschlichen Organe bei Kluge und Dürrenmatt, die Gen-Panne wirken nicht deswegen unheimlich, weil ihr Wesen nicht begreifbar ist, sondern weil sie, obwohl in der SF-Art natürlich übertrieben, doch verwirklichbar sind. Indem sich der lange Traum der Menschheit, die Natur zu beherrschen, beinahe erfüllt hat, der Traum, der auch Gegenstand vieler positiver Utopien der früheren Literaturperioden war, hat sich erwiesen, daß die Literatur von heute diese Tatsache nicht bejubelt, sondern mit großer Besorgnis registriert. Die positiven Ziele der technischen Entwicklung sind fragwürdig geworden. Weil alles im Bereich des Erkennbaren zu liegen scheint, hat sich auch das Rätselhafte und

26 Christian W. Thomsen: Aspekte des Grotesken im *Lazarillo de Tormes*, in: Best/Das Groteske, S.179-194, hier S.182.

27 Kayser definiert das Groteske als "entfremdete Welt" (S.198); Pietzcker dagegen als "Struktur, in der die Kategorien unserer Weltorientierung versagen." (S.199).

Unbekannte verflüchtigt, damit aber auch Werte, die eben auf dem Unerforschlichen und Unaussprechlichen basierten wie Gefühle oder Naturverbundenheit. Um wieder mit Christa Wolf zu sprechen:

> "Der Mensch will starke Gefühle erleben, und er will geliebt werden [...] und wenn es ihm nicht gegeben ist, nicht gelingt oder verwehrt wird, diese seine tiefsten Sehnsüchte zu befriedigen, dann schafft er- ach wir!-, dann schaffen wir uns Ersatzbefriedigungen und hängen uns an Ersatzleben, Lebensersatz, die ganz atemlos expandierende ungeheure technische Schöpfung Ersatz für Leben [...]; sind wir die letzte Generation, die glaubt, starke Gefühle dürften nur von Menschen in uns ausgelöst werden, alles andere sei lästerlich, lasterhaft-"[28]

Christa Wolf hat nicht zu den Mitteln des Grotesken gegriffen, sie hat über ihre Ängste angesichts der Bedrohung seitens der sich der Kontrolle entziehenden technischen Entwicklung in einer kurzen Erzählung berichtet, in der Reflexionen über das Schicksal der Menschheit mit banalen Alltagsgedanken unterbrochen werden. Eben im Alltäglichen, im Privaten findet sie die Hoffnung, an die sie sich klammern kann. Hier kann sie auch der Technik vertrauen. Der Bruder der Erzählerin wird dank der Möglichkeiten der heutigen Medizin gerettet; er überlebt eine schwere Gehirnoperation. Die Erzählung drückt aber den Schwanengesang des Humanen angesichts der ungeheuren Gefahr, der sich der Mensch selbst ausgesetzt hat, aus.[29] Christa Wolf ist eine Ausnahme: Bezeichnenderweise sind es Frauen unter den Autoren, die das Ende thematisieren, die nicht zum Grotesken greifen (Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Marianne Gruber, Ingeborg Drewitz).

Auf den ersten Blick unterscheidet sich auch das Groteske in der Literatur der letzten Jahre von dem Grotesken der Jahrhundertwende oder der Romantik durch die zunehmende Komponente des Komischen, das dem Gruseligen und Schauererregenden beigemischt wird. Von den älteren Autoren kann hier vielleicht nur Karl Kraus Schritt halten. Auch manche expressionistischen Gedichte antizipieren diesen in der deutschen Literatur im Grunde genommen - von vereinzelten Ausnahmen der vorigen Jahrhunderte abgesehen - neuen Zug.

---

28 Christa Wolf: Störfall, S.38f.

29 Vgl. dazu William H.Rey: Blitze im Herzen der Finsternis: Die neue Anthropologie in Christa Wolfs *Störfall*, in: The German Quarterly, Vol.62, No.3, Summer 1989, S.373-383. Rey betont ebenfalls die Utopieskepsis, die in der Erzählung zum Ausdruck kommt (S.378f.), sieht aber in *Störfall* doch Lebensbejahung, die sich am Ende bemerkbar macht. (S.382).

> "Wenn die Katastrophe des Untergangs schon unabweislich ist, so sollte man sie doch wenigstens lustvoll genießen."[30]

Dieser Satz von Ivo Frenzel könnte als Motto für die Tendenz in der Zukunftsliteratur der letzten Jahre dienen.

Friedrich Dürrenmatt hat bereits in den 50er Jahren behauptet, unsere Welt habe sowohl zur Groteske wie zur Atombombe geführt,

> "...wie ja die apokalyptischen Bilder des Hieronymus Bosch auch grotesk sind. Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr."[31]

Bekanntlich geht Dürrenmatt auch von dem Tod der Tragödie aus. Das Groteske scheint als Stilmittel für die Gegenwartsliteratur vielleicht eben auch deswegen so sehr geeignet zu sein, weil ihr "die Konsistenz und das Pathos echter Tragik [fehlen]. Sie ruft weder Mitgefühl hervor noch bewirkt sie eine Katharsis."[32]

"Uns kommt nur die Komödie bei"[33], ist das berühmte Fazit der *Theaterprobleme*. Es scheint, daß man dem Untergang, der jetzt mehr Gesichter als nur die Atombombe hat, am besten mit grotesken Mitteln beikommen könne. Sowohl das Groteske als auch der es heute begleitende Humor drücken die Ratlosigkeit und die Angst vor der "Ohnmacht des Intellektuellen"[34] aus, denn der Mensch hat keinen Einfluß auf das eigene Schicksal mehr.

Die Komik, die die Werke von Grass, Dürrenmatt, Frisch oder Schmidt auszeichnet, trägt freilich Züge des zynischen Gelächters. Es ist kein "Entwaffnen des Dämonischen durch das Lachen" mehr, wie Lee B. Jennigs es noch am Beispiel des Werkes von Gottfried Keller formulieren konnte.[35] Falls man dem Lachen heute eine positive, befreiende Funktion zuschreiben kann, so übernimmt es eher die Rolle der absolut letzten Hoffnung.

---

30 Ivo Frenzel: Die Lust am Untergang. Pessimistische Zeitprognosen - eine moderne Krankheit?, in: Frankfurter Hefte, 4/1978, S.2-7, hier S.3.

31 Friedrich Dürrenmatt: Theaterprobleme, in: Ders.: Theater. Essays und Reden, in: Werkausgabe in dreißig Bänden, Zürich 1980 (= WA 24), S.31-72, hier S.62.

32 Ludmila A. Forster: Gestaltung des Nichtabsoluten. Struktur und Wesen des Grotesken, in: Best/Das Groteske, S.203-213, hier S.210.

33 Dürrenmatt: Theaterprobleme, S.62.

34 Vgl. Max Frisch: Tagebuch 1966-1971, Frankfurt/Main 1974, S.213: "...das Bewußtsein persönlicher Ohnmacht gegenüber der Zeitgeschichte...".

35 Lee B. Jennings: Gottfried Keller und das Groteske, in: Best/Das Groteske, S.260-277, hier S.271.

Der das Groteske begleitende Humor ist natürlich keine Erfindung der Gegenwartsliteratur. Vorsichtig, weil so große Verallgemeinerungen nie stimmen, könnte man doch die These aufstellen, daß in der deutschen Literatur der vorigen Jahrhunderte das Komische eher zurückgedrängt war, und daß im Vordergrund des Grotesken doch das Schauererregende und Gruselige stand.[36] Allerdings darf man nicht vergessen, daß die erste Abhandlung zum Grotesken in der deutschen Sprache, von Justus Möser: *Harlekin oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen* (1761), das Groteske an das Komische bindet[37], und es in die Nähe der Karikatur bringt. Dies wiederholt sich, zwar viel differenzierter, bei Wieland in *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** (1775).[38] Friedrich Schlegel und Jean Paul haben ebenfalls in ihren Theorien den Humor hervorgehoben.[39] Noch Rosenkranz in der *Ästhetik des Häßlichen* (1853) "nimmt [...] jene Haltung des 18. Jahrhunderts wieder auf, die das Groteske noch einseitig mit dem Niedrig-Komischen assoziiert..."[40] In den Epochen jedoch, in denen das Groteske in der deutschen Literatur besonders stark zur Geltung kam, in der Romantik und in der Moderne, hat 'le grotesque terrible', also die häßliche, grauenerregende, schauerliche, makabre Variante, die andere Art 'le grotesque bouffon' (es sind Termini von Viktor Hugo), weitgehend überschattet, wenn man natürlich von Ausnahmen absieht (z.B. der schon genannte Karl Kraus, manch expressionistisches Gedicht, oder früher noch Büchners *Leonce und Lena*). Man muß darauf hinweisen, daß der wichtigste Widersacher W. Kaysers, M. Bachtin mit Recht auf das Karnevalistische, Fröhliche, auf die Vitalität in der grotesken Literatur - vor allem der Renaissance - hinweist.[41] Er wirft Kayser die Überbetonung der düsteren Elemente im Grotesken vor. Kayser hat offensichtlich instinktiv den in der deutschen Literatur vorherrschenden Zug in den Vordergrund gestellt. Indem die Gegenwartsliteratur das Schauererregende zugunsten des Komischen zurückdrängt, heißt es aber nicht, daß sie die fröhliche, karnevalistische Lachkultur fortsetze. Zwar könnte die Betonung der Sinnlichkeit, bei Grass vor allem, an diesen Traditionsstrang erinnern, im großen und ganzen nimmt sich jedoch der Humor in der heutigen Katastrophenliteratur eher schwarz aus.[42]

---

36 Vgl. dazu auch Thomsen: Das Groteske und die englische Literatur: "Daß die komische Komponente des Grotesken in England [...] stärker ausgeprägt bleibt als in Deutschland, ist ein nationales Charakteristikum, welches die Gesamtentwicklung der englischen Literatur auszeichnet." (S.27).

37 Vgl. ebd., S.18.

38 Vgl. ebd., S.21-27.

39 Vgl. ebd., S.37-53.

40 Ebd., S.107.

41 Michael Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie der Lachkultur, deutsch von Alexander Kaempfe, München 1969 (= Reihe Hanser 31).

42 Vgl. dazu auch Vondung, S.423f.

Bereits 1966 hat Gerd Henninger in dem Aufsatz *Zur Genealogie des schwarzen Humors* die Tendenz der Nachkriegsliteratur zur "Verfremdung des Schocks durch Humor"[43] bemerkt. Er sucht den Ursprung dieser Tendenz vor allem im psychischen Bereich, in der Verdrängung des Schuldgefühls. Als Klassiker des schwarzen Humors bezeichnet er de Sade, in der deutschen Literatur gibt er das Beispiel Kafkas an. Den Tod, den Wahnsinn und die Liebe bezeichnet er als drei Hauptmotive des schwarzen Humors.

Die psychologische Interpretation Henningers ist, wie die psychologische Interpretation des Grotesken bei Kayser, treffend für die Literatur vor allem des 18. und des 19. Jahrhunderts, auch noch für den Anfang des 20., für die Gegenwartsliteratur trifft sie nur bedingt zu. Die psychologischen Quellen der Angst werden, wie schon betont, von der Gefahr seitens der sich emanzipierenden Technik verdrängt.

Da das Gefühl der Ohnmacht nicht mit rationalen Argumenten erklärt werden kann, wird auch oft in der Gegenwartsliteratur gegen das Vernunftdenken argumentiert (Grass contra Lessing, Dürrenmatt contra Platon, Schmidt contra positive Utopie). Das Groteske war immer schon Zeichen "des Zerbrechens der Ordnungen, von denen man sich die Welt beherrscht vorstellt".[44] In diesem Sinne steht das Groteske auf dem genau entgegengesetzten Pol zur Utopie, die in der geometrischen Ordnung das Chaos zu überwinden versuchte. Otto F. Best schreibt im Zusammenhang mit dem Symbol der blauen Blume bei Novalis:

> "...Sämtliche, das Groteske auf die Seite des Nächtigen, der Verzerrung und 'Unordnung' verweisenden Begriffsbestimmungen orientieren sich an einem Ideal der Ordnung. Sie lassen das Groteske als Entstellung der auf Gott hingeordneten Form erscheinen, es sich, sozusagen, gegenbildlich auf die unsichtbare Realität des vollkommen Schönen und Guten beziehen. Letzteres hat als das Eigentliche, reale, weil dogmatisch mit der (ewigen) Ordnung oder dem ewigen System der Vernunft Postulierte, zu gelten. Bewußte Abwendung von dieser Ordnung, ihre Aufhebung und Ersetzung durch ein Chaos, das als Gebärerin neuer, besserer 'Ordnungen' verstanden wird, muß logischerweise auch zu einer Aufwertung des durch Jahrhunderte mit negativem Vorzeichen versehenen Grotesken, Wunderlichen führen."[45]

---

43 Gerd Henninger: Zur Genealogie des schwarzen Humors, in: NDH, H.2, 1966, S.18-34, hier S.19. Der Artikel erschien auch in: Best/Das Groteske, S.124-137.

44 Otto F. Best: Vom 'blauen Blümchen' zur 'blauen Blume', in: GRM, H.3, Bd.36, 1986, S.289-303, hier S.293.

45 Ebd., S.293. Zum Grotesken als Vermittler positiver Werte siehe auch Robert Petsch: Das Groteske, in: Best/Das Groteske, S.25-39: "Alles in allem bedeutet das Groteske nicht nur eine lächerliche Übertreibung des Wirklichen und nicht bloß das Hervortreten innerer Dissonanzen,

Dieser positive Sinn des Grotesken scheint in den letzten Jahrzehnten verlorengegangen zu sein. Dadurch, daß das Verständliche und Erklärbare zur Quelle der Bedrohung geworden ist, zerbrechen alte Ordnungen, aus denen jedoch keine neuen geboren werden. Aus diesem Grunde wird das Groteske in der Gegenwartsliteratur so oft von den Bildern des Häßlichen begleitet - allerdings ist es ebenfalls kein neuer Zug des Grotesken.

> "Das Groteske, als das Phantastisch-Übertriebene, das Ungeheuerliche, das Furcht und Lachen erregt, gehört in den Bereich des Häßlichen."[46]

Auch Robert Petsch stellt das Groteske ganz eindeutig in die Tradition des Häßlichen und der Karikatur. Er folgt hier dem Interpretationsstrang, auf den oben bereits hingewiesen wurde.[47]

Dennoch muß daran erinnert werden, daß der Ursprung des Grotesken auch in der Arabeske liegt, die Wunderliches und Wunderbares, Rätselhaftes und Ungewohntes darstellte, die aber die gewohnte Ästhetik des Schönen nicht sprengte. Am plausibelsten wäre daher die Interpretation des Grotesken von Günter Oesterle, der die Ambivalenz dieser Erscheinung betont: und dies nicht nur auf der ästhetischen Ebene, sondern auch in ihrem Übergang zur Sozialgeschichte: Die Groteske präge

> "die Spannung von Diesseits und Jenseits, von Heilsgeschichte und Unheilsgeschichte, von Sünde und Gnade. [...] Das Groteske [...] entsteht aus der Spannung von Liebe und Tod, Schönem und Häßlichem, Glauben und Fluch."[48]

Die Majoratsherren von Achim von Arnim, das Oesterle paradigmatisch interpretiert, verbinden die "Ästhetik des Bösen und Grotesken mit geschichtsdiagnostischer Aktualität."[49] Auch für die Gegenwartsliteratur wäre die "Grenzüberschreitung des Ästhetischen zur historischen Wirklichkeit"[50] die Aufgabe des Grotesken.

Heute scheint sich das Groteske manchmal (doch nicht immer; durchgängig bei Rabsch, Mueller, ansatzweise bei Grass und Dürrenmatt) der traditionellen Symbolik der Apokalypse anzupassen.

Diese Entwicklung folgt eigentlich einer bereits festgefahrenen Tradition, denn groteske Bilder haben die Apokalyptik schon in ihrer ursprünglichen, religiösen

---

sondern die sinnbildliche Verwertung des Übertriebenen mit der Richtung auf tiefere, hintergründige Werte..." (S.38).

46 Best/Das Groteske, Einleitung, S.6.

47 Vgl. Robert Petsch: Das Groteske, S.26f.

48 Oesterle, S.34.

49 Ebd., S.46.

50 Ebd., S.46.

Funktion begleitet (z.B. "...in dem biblischen Buch der Apokalypse [...] [die] dem Abgrund entsteigenden Tiere, die aus Attributen verschiedener Tiere zusammengesetzt sind..."[51]). Elend, Tod und Schmutz, die zu charakteristischen Merkmalen der Apokalyptik gehören, werden aber in der Literatur der Gegenwart noch einmal - 'doppelt' - grotesk verzerrt, damit sie ihres ursprünglichen Pathos beraubt werden können und den positiven geschichtskritischen Sinn verlieren. Übrigens ist diese Tendenz nicht nur in der deutschen Literatur zu entdecken: *Schlachthof 5* von Vonnegut, Bulgakovs *Rokowyje jajca*, *The Painted Bird* von Kosinski könnten sie auch in Literaturen anderer Länder bestätigen.

Auch das Bewußtsein der neuen Qualität und mitunter der Bedrohung, die die technische Entwicklung mit sich bringt, war in der Literatur schon lange präsent. Die Aufdeckung letzter Naturgeheimnisse war nicht immer herbeigesehnt, oft war sie mit einer Verletzung der natürlichen Ordnung verbunden, die sich rächen mußte. Die verhängnisvolle 'Entfremdung' der Technik wurde jedoch bis ins 19. Jahrhundert hinein meistens noch undeutlich ausgesprochen, sie wurde erst geahnt. Das Beispiel, daß sich hier geradezu aufdrängt, könnte das Schaffen von E.T.A. Hoffmann sein.

In der Erzählung *Die Automate* wird der nüchterne, kühle Blick eines alles verstehenden Naturwissenschaftlers, zugunsten des Geheimnisvollen, Magischen, Offenen abgelehnt. Ferdinand, der Held der Erzählung, will anfangs den Mechanismus des redenden Türken natürlich erklären, er bedient sich der neuesten wissenschaftlichen Terminologie.[52] Die Anhäufung von Begriffen wie 'unheimliches, grauenvolles Gefühl', 'geistige Macht', 'geheimnisvolle Verbindung', 'fremde Macht', 'Keim des Zukünftigen', 'mysteriöser Mann' 'die tiefste Tiefe des Gemüts', 'psychischer Rapport' etc. sprengen aber von Anfang an jeden Versuch, die Erscheinung des redenden Türken einfach als "Meisterwerk von Mechanik und Akustik"[53] zu interpretieren. Endlich mündet die Erzählung in die Einsicht, die Aufklärung der Geschichte hatte sie ihrer eigentlichen Pointe beraubt.[54] Das grauenhafte Gefühl wird

51 Spitzer, S.53.

52 E.T.A.Hoffmann: Die Serapionsbrüder I, in: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd.4, Berlin und Weimar 1985: "Es ist gar kein Zweifel, daß ein menschliches Wesen vermöge uns verborgener und unbekannter akustischer und optischer Vorrichtungen mit dem Fragenden in solcher Verbindung steht, daß es ihn sieht, ihn hört und ihm wieder Antworten zuflüstern kann." (S.401).

53 Ebd., S.411.

54 "Nichts ist mir zuwider", sagt Theodor, der Erzähler, "als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die phantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet, noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir [...] einen lange dauernden Genuß." (S.429) Zur Verbindung des Grotesken mit dem Magnetismus und Mesmerismus in der Romantik vgl. auch Oesterle, S.30.

auch nicht von der technischen Perfektion, mit der der redende Türke hergestellt wurde, verursacht, sondern von der dunklen Ahnung, daß hinter den technischen, rein mechanischen Tricks eine Macht stehe, die sich mit naturwissenschaftlichen Gesetzen nicht enthüllen läßt. Deutlicher, aber auch noch bescheiden, wird die Gefahr seitens des technischen Fortschritts im *Sandmann* ausgesprochen. Der Tod von Nathanaels Vater scheint eine Warnung vor dem Versuch auszudrücken, hinter die letzten Geheimnisse der Natur kommen zu wollen. Aber auch hier wird die Quelle des Unheils nicht in der mechanischen Entwicklung der Technik gesucht, sondern im Inneren des Menschen, im unverständlichen Hang zum Wahnsinn. Von großer Bedeutung ist es, daß der Wahnsinn Nathanaels oft einer äußeren 'Brücke' bedarf, eines Katalysators[55], eines technischen Tricks endlich. Denn die Puppe Olimpia belebt sich in seinen Augen und Klara erstarrt zu einer leblosen Puppe, wenn er durch das Perspektiv Coppolas schaut. Der ver-rückte Blick, der Lebendiges leblos macht und Mechanisches mit Leben erfüllt, ist nicht möglich, wenn man der gesunden Menschennatur vertraut. Der Gebrauch des Perspektivs könnte bereits bei Hoffmann u.a. darauf hindeuten, daß das Vergessen um den eigentlichen, natürlichen Ursprung des Menschen und die Hingabe an die technischen Erzeugnisse der eigentliche Wahnsinn ist, der zur Verwechslung der ursprünglichen Ordnung der Dinge führen kann.[56]

Doch ist die psychologische oder psychoanalytische Deutung des Grotesken im Werk Hoffmanns viel überzeugender. Sie wird im Text selbst suggeriert: Klara schreibt an Nathanael:

> "Geradeheraus will ich es Dir nur gestehen, daß, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Inneren vorging, die wahre wirkliche Außenwelt aber daran wohl wenig teilhatte.[...] Es ist auch gewiß", fügt Lothar hinzu, "daß die dunkle psychische Macht, haben wir uns durch uns selbst ihr hingegeben, oft fremde Gestalten, die die Außenwelt uns in den Weg wirft, in unser Inneres hineinzieht, so, daß wir selbst nur den Geist entzünden, der wie wir in wunderlicher Täuschung glau-

55 Richard Faber gebraucht ebenfalls die Bezeichnung 'Katalysator', aber in Beziehung auf den Automaten: "Ist der Automat bei Kleist nur unter anderem Symbol der Dissoziation, so - im *Sandmann* konkret - Katalysator einer im Selbstmord endenden Schizophrenie." Richard Faber: Kritik der Romantik. Zur Differenzierung eines Begriffs, in: DU 39, 1987, S.26-42.

56 Vgl. dazu Jochen Schmidt: Zur Ideengeschichte der deutschen Künstlernovelle im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.): Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1982: "Diese Anwendung von Coppolas Perspektiv ist Chiffre der abnorm veränderten Sehweise, die ihn [Nathanael J.J.] in wahnhafte Phantasien reißt." (S.411) Zum Brillenmotiv bei Hoffmann siehe auch: Gerhard R. Kaiser: E.T.A.Hoffmann, Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler 243), S.144. Allerdings interpretiert Kaiser das oben genannte Motiv anders: "Das Motiv ist für Hoffmann ergiebig, weil es erlaubt, die im serapiontischen Prinzip erhobene Forderung nach Überschreitung

> ben, aus jener Gestalt spricht. Es ist das Phantom unseres Ichs, dessen innige Verwandtschaft und dessen tiefe Entwicklung auf unser Gemüt uns in die Hölle wirft oder in den Himmel verzückt."[57]

Klara, die die Sehweise der rationalen Aufklärung vertritt, mag mit ihrem kühlen Verstand die Schizophrenie Nathanaels ungewollt unterstützt haben: sie bagatellisiert das Unbewußte und Irrationale im Menschen und nimmt Nathanaels Ängste nicht ernst genug. Sie bleibt auf der Oberfläche, während er in die Tiefe dringt; diese Tiefe sind die gefährlichen Abgründe seines Inneren. Nach den Gründen für die groteske Verzerrung der Welt muß man bei Hoffmann noch primär in der menschlichen Psyche suchen, in dem unverständlichen Hang zum Wahnsinn.

So ist auch die Interpretation des *Sandmann* von z.B. Michael Steig und die ihr folgende Definition des Grotesken auf dem Hintergrund der Literatur des 19. Jahrhunderts vollkommen einleuchtend:

> "Das Groteske erweckt Angst, in dem es kindliche Ängste, Phantasien und Impulse wiederbelebt. Vom nur Unheimlichen unterscheidet es sich dadurch, daß das letztere nur schwach ausgeprägte Abwehrmechanismen gegen Angst anbietet, während die bedrohlichen Züge im Grotesken weithin durch Harmlosigkeit verarbeitet sind, ohne diese doch ganz zu erreichen. [...] Dies ist der grundlegende Widerspruch des Grotesken: Es ist zweischneidig. Es mildert und verstärkt die Wirkung des Unheimlichen. Im rein Komischen, am anderen Ende der Skala des Unheimlichen, ist die Abwehr vollkommen und der Entspannung steht nichts entgegen."[58]

Thomas Cramer hat auf eine Funktion des Grotesken bei Hoffmann hingewiesen, die auch Ausgangspunkt für die Überlegungen über die Gegenwartsliteratur sein kann. Er interpretiert das Groteske, vor allem in den Erzählungen in Callots Manier als

> "...Ausdruck der verlorenen Harmonie [...], das Groteske als Offenbarung eines dahinterliegenden Idealen, dessen verzerrter Ausdruck es ist. [...] in die Offenbarung mischt sich das schmerzliche Gefühl des Unzulänglichen, 'das tiefe Gefühl des Mißverhältnisses, welches keine Tat ausgleicht'. Dieser Schmerz aber erzeugt gleichzeitig Lachen, weil er aus einem ironischen

---

des registrierenden in Richtung des wahrhaften Sehens und die daraus entspringenden Chancen und Gefahren erzählerisch in Szene zu setzen."

57 E.T.A.Hoffmann: Der Sandmann, in: Ders.: Nachtstücke, Berlin und Weimar 1983, S.19 und 21.

58 Michael Steig: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese, in: Best/Das Groteske, S.69-84, hier S.80.

> Verhältnis entsteht, freilich kein befreiendes Lachen. Befreiend könnte es erst dort sein, wo die Erkenntnis gleichzeitig zur Überwindung führte."[59]

In diesem Sinne könnte man Hoffmann als einen durchaus modernen Autor interpretieren, der die wichtigste Tendenz der heutigen Literatur bereits in seinem Werk vorweggenommen hat: die Unmöglichkeit, die verlorene Harmonie der Welt, wenn auch nur mit den Mitteln der Ästhetik, wiederherzustellen.

Die Ähnlichkeit der Motive in der älteren Literatur und in der Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg ist in den meisten Fällen irreführend. Götz Müller verweist z.B. auf eine ähnliche Problematik im *Sandmann* und *Die Automate* und in den *Gläsernen Bienen* von Ernst Jünger. Tatsächlich könnte man das Gemeinsame bei Hoffmann und Jünger in der Angst vor der Ersetzung des Menschen vom Automaten und Angst vor der Zerstückelung des Menschen durch die Technik suchen.[60] Müller differenziert jedoch zu wenig zwischen der Sicht Hoffmanns und der Jüngers in den *Gläsernen Bienen*. Während bei Hoffmann die Technik, wie oben schon gesagt, zwar bedrohliche Züge trägt, so ist die Quelle von Nathanaels Wahnsinn doch nicht in der äußeren Welt zu suchen, sondern in dem Inneren des Hauptheiden.

Die Technik spielt, wie betont, höchstens die Rolle eines Katalysators; Hoffmann berührt hier erst die Spitze des Eisbergs, während Jünger in den *Gläsernen Bienen* gerade den Punkt trifft, den die Gegenwartsliteratur beinahe zum Hauptmotiv macht. Bereits in *Heliopolis* wurde die Gegenüberstellung von Mensch und Technik hervorgehoben: "Der Landvogt strebt die Perfektion der Technik, wir streben die Perfektion des Menschen an."[61] In den *Gläsernen Bienen* wird eindeutig die Bedrohung des Humanen, der Einheit des Menschen mit der Natur der Entwicklung der Naturwissenschaften zugeschrieben:

> "Welches Urteil wird etwa über die rapide Beschleunigung gefällt werden, die am Ende des 18. Jahrhunderts wie der Ansatz zu einem Salto mortale beginnt? Von einem gewissen Zeitpunkt an kann man von einer Dynamitkultur sprechen, und es ist kein Zufall, daß der höchste Kulturpreis sich aus einem Dynamitfonds speist. Die Welt ist vom Geräusch unzähliger Explosionen erfüllt [...]. Man durchschreitet ein Panorama von Bildern, die, wenn man nicht im Bann ist, an ein großes Irrenhaus erinnern [...] Wenn Zapparoni sich über einen Reiter erhob, ihn moralisierte, so war das nicht weniger absurd, als säße ein Haifisch über seine Zähne zu Gericht, die doch das beste an ihm sind. Reiter hatte es durch Jahrtausende gegeben, und die Welt hatte

59 Thomas Cramer: Hoffmanns Poetik der Groteske, in: Best/Das Groteske, S.229-235, hier S.233.

60 Vgl. Götz Müller: "Ernst Jünger macht das Motiv der abgeschnittenen Ohren zum Symbol der Zerstückelung des Menschen durch die Technik." (S.268).

61 Ernst Jünger: Heliopolis, Tübingen 1949, S.176.

> bestanden trotz Dschingis-Khan und anderer Herren - sie kamen und gingen wie Ebbe und Flut. Aber seitdem es Heilige wie Zapparoni gab, war die Erde bedroht. Die Stille der Wälder, der Abgrund der Tiefsee, der äußerste Luftkreis war in Gefahr. [...] Dahinter stand die brutale und rücksichtslose Anwendung des Verstandes, der im Grunde nur eine einzige Bewegung kannte, die zugleich verkürzte, mechanisch vermehrte und beschleunigte. Aber konnten sie damit einen Ölbaum, ein Pferd schaffen?"[62]

Während die groteske mechanische Puppe Olimpia der Versinnbildlichung einer psychischen Krankheit dient, sind die grotesken mechanischen Ohren Jüngers Symbol der Verzerrung des Menschlichen durch die Technik.

Im Sinne Hoffmanns kann man noch viele Werke des Anfangs unseres Jahrhunderts interpretieren. Die grotesken Monstren mußten damals noch nicht unbedingt wörtlich Mutanten, Roboter oder Vernichtungsmaschinen heißen.

So ist es z.B. selbstverständlich, daß man die Verwandlung Gregor Samsas nicht wörtlich verstehen darf, sondern als Unangepaßtheit und Selbst-Suche, vielleicht auch Tilgung einer Schuld in einer fremden und immer fremder werdenden Welt. Zumindest auf zwei Weisen kann man auch die Strafkolonie und ihre Hinrichtungsmaschine deuten: neben dem Hinweis auf das Ahumane und Leblose der technischen Perfektion, eröffnet die Erzählung interpretatorische Möglichkeiten, die vorwiegend auf die Schuld-Problematik im ganzen Werk Kafkas hindeuten. Richtig ist der Hinweis Norbert Kassels, an "der Nahtstelle des unvermittelten Übergangs von Traum und Wirklichkeit konstituiert sich das Groteske Kafkas..."[63] Noch viel stärker als Hoffmann vermittelt das Werk Kafkas die Unfähigkeit, die Welt als harmonisch zu begreifen, das Schöne und das Gute in Einklang zu bringen. Doch auch er sucht noch nach der Quelle der Bedrohung in dem gefährdeten, fragilen Ich, das in seiner Abkapselung von der Welt sich selber eine Festung werden kann. Eine solche Abkapselung ist allerdings auch heute möglich; viele Werke der neuen Innerlichkeit zeugen davon. Man muß nur fragen, ob sie noch so glaubwürdig und erschütternd sein kann wie bei Kafka. Das Vorwagen aus der Burg der eigenen Existenz in die äußere Welt erzwingt von der Literatur neue Einsichten und Qualitäten; wenngleich dies oft mit Hilfe von bekannten Stilmitteln erzeugt wird. Die groteske Apokalypse ohne Erlösungserwartung ist zum neuen Inhalt der Literatur der letzten Jahre geworden.[64]

---

62 Ernst Jünger: Gläserne Bienen, Stuttgart 1957, S.85f.f.

63 Norbert Kassel: Vorliterarische Aspekte des Grotesken bei Kafka, in: Best/Das Groteske, S.278-291, hier S.286.

64 Noch bei dem oben zitierten Jünger ist Hoffnung auf die Erhaltung des Humanen das Endfazit des Buches: "Heute kann nur leben, wer an kein happy end mehr glaubt, wer wissend darauf verzichtet hat. Es gibt kein glückliches Jahrhundert, aber es gibt den Augenblick des Glückes, und es gibt

Das nächste Kapitel soll die groteske Apokalyptik am Anfang unseres Jahrhunderts und deren Verbindung mit der Tradition der literarischen Utopie anschaulicher machen.

Freiheit im Augenblick. [...] Mit Treue [...] behielt ich die Worte, die Theresa mir sagte, behielt das Lächeln, das sie begleitete. Sie war jetzt froh um mich. Es war ein Lächeln, das stärker war als alle Automaten, ein Strahl der Wirklichkeit." (*Gläserne Bienen*, S.178f.f.).

3. Die Utopieverweigerung in der Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Wie bereits im ersten Kapitel angedeutet, beginnt die positive Utopie gegen Ende des 19. Jahrhunderts von gesellschaftlichen Schreckensbildern allmählich verdrängt zu werden. Zwar wird sie am Anfang unseres Jahrhunderts von Ernst Bloch philosophisch noch gerettet und bestätigt, in der Literatur fängt jedoch ihr Rückzug an. Manchmal werden auch Inhalte, die ursprünglich oft in Form utopischer Romane vermittelt wurden (die Erwartung einer glücklichen Gesellschaft, eines neuen Menschen etc.) in Gestalt einer Apokalypse gekleidet. Das ersehnte Glück wird also nicht geschildert und mit (oft geometrischer) Genauigkeit des Utopisten beschrieben, sondern es wird lediglich verheißen und erwartet. Wo noch die Tradition der utopischen Erzählung aufgenommen wird, erweist es sich, daß die Gattung nicht mehr zeitgemäß ist.

Die Apokalyptik war zwar für die deutsche Kultur immer schon ein charakteristisches Phänomen[1], seit der Jahrhundertwende hat sie jedoch in der Literatur richtig Fuß gefaßt.

Die Endzeitstimmung vor dem Ersten Weltkrieg, vor allem in der expressionistischen Lyrik und im Drama, ist geradezu zum Sinnbild dieser Zeit geworden.[2] Im Expressionismus wurde auch zum ersten Mal so massiv die Beunruhigung wegen der sich entwickelnden Technik direkt ausgesprochen[3]:

> "Krieg und Technik in ihrer engen Verflechtung werden vielfach im expressionistischen Schrifttum als auslösendes Moment des Untergangs gedeutet."[4]

Darüber hinaus nahm "die Vision vom unwiderruflichen Weltuntergang [...] nicht selten grotesk-komische Züge an".[5] Ottmar Huber schreibt über die Funktion des Grotesken in den katastrophischen Bildern des Expressionismus:

> "Die grotesken Züge, die den eschatologisch-apokalyptischen Visionen des Expressionismus vielfach immanent sind, verweisen nicht nur auf die in ihnen objektivierte Entfremdungsproblematik, sondern häufig widerspiegeln sie

---

1 Dazu vgl. die im Apokalypse-Kapitel mehrmals zitierte Abhandlung von Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland.

2 Vgl. Walter Hinck: Das moderne Drama in Deutschland, Göttingen 1973, S. 24-31.

3 Vgl. Wolfgang Schömel: 'Selbstmörder gehen nachts in großen Horden...'Die Zukunft als Katastrophe in frühexpressionistischer Lyrik, in: Text und Kontext, H.2, 1984, S.244-265.

4 Christoph Eykmann: Denk- und Stilformen des Expressionismus, München 1974 (= UTB 256), S.56.

5 Ebd., S.60.

> auch das latente Eingeständnis der objektiven Unzulänglichkeit mythisch-visionärer Wirklichkeitsbewältigung. Ihres grandios-heroischen Pathos entkleidet, gewinnt die Weltuntergangsvision den Anschein des Alltäglichen; sie weist nicht ins Zeitlos-Überhistorische, sondern repräsentiert einen permanenten Zustand der historischen Realität."[6]

Man müßte sich daher fragen, ob das Thema des drohenden Untergangs und die ästhetische Gestaltung dieses Problems, der Hang zum Grotesken insbesondere, tatsächlich eine neue Qualität der Nachkriegsliteratur seien. Man darf nicht vergessen, daß in den Jahren um den Ersten Weltkrieg außer expressionistischen Werken auch z.B. Hofmannsthals *Chandos-Brief,* Thomas Manns *Der Tod in Venedig* oder etwa Heinrich Manns *Untertan* erscheinen, die ebenfalls, nicht immer so direkt wie die Expressionisten, Endzeitstimmung thematisieren. An der Schwelle unserer Nachkriegszeit entsteht *Doktor Faustus* von Thomas Mann, Apokalypse ist das unterschwellige Hauptmotiv des Romans.

> "Das Gefühl, das eine Epoche sich endigte, die nicht nur das neunzehnte Jahrhundert umfaßte, sondern zurückreichte bis zum Ausgang des Mittelalters, bis zur Sprengung scholastischer Bindungen, zur Emanzipation des Individuums, der Geburt der Freiheit, [...] kurzum, die Epoche des bürgerlichen Humanismus..."[7],

war nicht nur das Gefühl Serenus Zeitbloms und seiner Generation, sondern ist die Erfahrung unseres Jahrunderts. Nicht nur die Johannes-Offenbarung, sondern auch andere Endzeitvisionen, von Dürers Apokalypse bis hin zu mittelalterlichen Mystikern, inspirieren das Werk Adrian Leverkühns. Seine 'Apocalipsis' trägt dem Epochenende Rechnung.

Wenn man nun auf einen Pol dieses literarischen Spektrums die beinahe trivialen Schauerromane von Gustav Meyrink setzt und auf den anderen das Werk von Kafka, so wird man tatsächlich behaupten müssen, daß der Anfang der 'Katastrophenwelle' in der deutschen Literatur nicht erst auf die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg fällt, sondern bereits auf die erste Hälfte des Jahrhunderts. Man müßte unbedingt auf diese Zeit zurückgreifen, wenn man über die Apokalyptik in der Gegenwartsliteratur schreiben will, denn dort sei deren wichtigste Tradition angesiedelt.

Doch unterscheidet ein wichtiger Zug die meisten 'apokalyptischen' Werke der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts von der Nachkriegsliteratur.

---

6 Ottmar Huber: Mythos und Groteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus, Meisenheim am Glan 1979 (= Deutsche Studien, Bd.33), S.219.

7 Thomas Mann: "Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd.6, Berlin und Weimar 1965, S.479.

> "Das Schema der zwei Phasen: Weltende und Geburt einer neuen, geläuterten Menschheit, darf beinahe als ein Topos in der expressionistischen Dichtung gelten."[8]

Zwar fehlt manchmal auch schon im Expressionismus die Heilserwartung[9], generell jedoch gaben sich die meisten Dichter dieser Zeit "voller Enthusiasmus apokalyptischen Erwartungen hin."[10] Wie Helmut Koopmann schreibt:

> "Am eindrucksvollsten wird dieser Zukunftsglaube in der *Menschheitsdämmerung* deutlich. [...] Die expressionistische Revolution ist eine im Kern existentielle, religiöse Erneuerungsbewegung gewesen und bedient sich nicht zufällig der Bilder und Vergleiche aus der Bibel, um das Neue zu zeigen."[11]

Und so z.B. entspricht das Drama von Karl Kraus *Die letzten Tage der Menschheit* auf den ersten Blick dem heutigen Verständnis der Apokalypse und nimmt die 'Endzeitstimmung' der Gegenwartsliteratur vorweg. Doch läßt der Epilog des Werkes auch eine andere Interpretation zu: Karl Riha deutet die Worte des sterbenden Soldaten, die den Epilog einleiten, als Vorwegnahme einer neuen, besseren Zukunft:

> "Ihr zwingt mich nicht, ihr zwingt mich nicht!
> Seht, wie der Tod die Fessel bricht!

---

8 Eykmann, S.48.

9 Vgl. Götz Müller, in bezug auf Kaisers Industriedramen: "Der vernichtende Endkampf hat die Ausmaße und die Bedeutung einer Apokalypse ohne Heil." (S.208) Klaus Vondung weist auf Trakl hin: Vondung, S.369. Die Zivilisationskritik in der deutschen Literatur, insbesondere im Expressionismus, spricht auch Heinz Rölleke an. Besonders bei Trakl seien "Zivilisation, Technik, Großstadt [...] Chiffren des Untergangs geworden. [...] Der Dichter ist ein Fremdling, er steht in der Endzeit, am Abendhügel; er muß sich der grauenhaftesten Wahrheit erbarmungslos stellen, sie mitleidlos aussprechen: aber, wie Adorno sagt: *Es ist kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.* Solch erahnbare, verschleiert anwesende Zeichen des Trostes, solch traumhafte Ergebenheit in Nicht- oder Noch-Nicht-Erreichbares entläßt uns aus der Begegnung mit Trakls Zivilisationskritik erschütterter als die Konfrontation mit dem ausweglosen und zynischen Pessimismus Heyms, dem unangemessen wirkenden Optimismus Stadlers oder der oft nur kläglichen Hilflosigkeit anderer Expressionisten. Denn Trakls Gedicht ist eine trauernde Klage, die im ganz und gar Trostlosen Trost erahnen läßt." Heinz Rölleke: Zivilisationskritik im Werk Trakls, in: Text und Kritik (Georg Trakl), H.4/4a, [4]1985, S.67-78, hier S.77f. Auch Peter Schünemann sieht in Trakls Stadt-Gedichten Visionen des Untergangs: "...die zeichenhaft auftretende organische Verwandlung - Verfall, Fäulnis, Verwesung - in Trakls Lyrik zeigt den Untergang der Stadt als den Untergang des Menschen..." Peter Schünemann: Georg Trakl, München 1988 (= Beck'sche Reihe 607, Autorenbücher), S.29.

10 Vondung, S.369.

11 Helmut Koopmann: Gibt es Zukunft im deutschen Gegenwartsroman?, in: Text und Kontext, H.2, 1984, S.204.

> So stellt den Tod vors Standgericht!
> Ich sterb', doch für den Kaiser nicht!"[12]

> "Natürlich gelingt es dem 'Soldaten' nicht, dem allgemeinen Sterben Einhalt zu gebieten, die politische Herrschaft zu stürzen etc., wohl aber gelingt es ihm, der Phrase vom 'Heldentod für Kaiser und Vaterland' Paroli zu bieten und den falschen Schein zu rauben. [...] In der Flut trivialer Kriegspropaganda-Produktion, der in den Jahren zwischen 1914 und 1918 mancher große Dichtername zum Opfer fiel, stellt dieses Gedicht eines der wenigen, entschieden gegen Krieg und Kriegsherren gerichteten literarischen Dokumente dar, in seiner satirischen Radikalität nur dem *Totentanz 1916* von Hugo Ball oder der *Legende vom toten Soldaten* Bertolt Brechts vergleichbar. Seine Haltung- unmittelbar im Angesicht des Todes- ist kompromißlos obstinat. 'Apokalypse' in diesem Sinn heißt konkret immer auch 'Widerstand'- das gilt es zu erinnern, wenn vom 'Apokalyptiker' Karl Kraus die Rede ist."[13]

Im Zusammenhang mit dem Engagement Kraus' für die neue österreichische Republik[14] kann man tatsächlich die letzten Szenen seines Dramas nicht im Sinne des Weltuntergangs, sondern im Sinne der Welterneuerung, der Hoffnung deuten (die Letztfassung des Epilogs fällt bereits auf das Ende des Ersten Weltkrieges, als Kraus schon gewußt hat, daß die Habsburgische Monarchie zur Vergangenheit gehört und daß der Krieg nicht mit einem allgemeinen Untergang, sondern mit einer Chance für Österreich geendet hat).[15] Das Endzeitbewußtsein wird also in Kraus' Drama doch relativiert.

Nicht nur im Expressionismus wird die Apokalypse noch dem traditionellen Zwei-Phasen-Schema folgen: der Spannung zwischen Defizienz und Fülle. Zwar ist dieser Dualismus bei den Expressionisten am deutlichsten, doch findet man auch bei Autoren, die dem Erwartungsdenken sehr entfernt sind, eine Art Hoffnung, sei es z.B., ähnlich wie im Falle Kraus', im Humor oder in den Möglichkeiten, das Werk nicht unbedingt 'katastrophisch' zu interpretieren. Rainer Hank sieht in den 'sanften Apokalypsen' der Wiener Jahrhundertwende

> "...kraftvoll verzweifelte Gesten einer Rettungsstrategie. [...]
> Die kosmischen Visionen sind Reflexe einer Bedrohung des Ich und dessen

12 Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit, München 1957, S.731.

13 Karl Riha: Karl Kraus: Das Weltuntergangsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* oder: Zum 'Untergang der Welt durch schwarze Magie', in: Grimm/Faulstich/Kuon, S.35-47, hier S.45f.

14 Vgl. Kurt Krolop: "Leidenschaftlich [...] verteidigte Karl Kraus die junge Demokratie gegen monarchistische Restauration und soziale Reaktion". Kurt Krolop: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, Berlin 1987, S.46.

15 Vgl. ebd.: Am 11. November 1918 "trug Karl Kraus in der 127. [...] Vorlesung [...] zum erstenmal den vollständigen Text des Epilogs *Die letzte Nacht* vor..."(S.130).

> Überlebensversuch. Das Weltdrama ist Spiegel eines Seelendramas. [...] Sie beschreiben eine Krise des Ich und den Versuch seiner Auferstehung im Text."[16]

Im Zusammenhang mit der *Anderen Seite* von Kubin wird noch kurz auf diese Interpretationsmöglichkeit der Untergangsvisionen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts Bezug genommen.

Auch die Beziehung zur modernen Technik war in der Literatur der ersten Hälfte des Jahrhunderts viel ambivalenter als heute. Selbst im Expressionismus findet man neben Werken, die der Technik die Schuld am nahenden Untergang geben, andere, die in ihr eben die Chance für die Erneuerung der Menschheit sahen und wieder andere, die die Technik mit Natur gleichsetzten und in ihrer Expansion ein notwendiges Gesetz akzeptierten, dem sich der Mensch unterordnen muß.[17]

Eine geradezu religiöse Bedeutung spricht der Technik Bernhard Kellermann in seinem Roman *Der Tunnel* zu. Oft wird dieses Buch der utopischen Gattung zugeordnet (Krysmanski), was jedoch irreführend ist. Kellermann ist weit davon entfernt, den besten Staat zu beschreiben oder auch die gegebene Wirklichkeit im Namen einer besseren Zukunft zu negieren. Es ist höchstens eine andere Zukunft, die er schildert und die er kommen sieht.[18] Dabei handelt es sich hier nicht um eine neue Gesellschaftsordnung, die dank der technischen Entwicklung möglich sein wird. Die gesellschaftliche Struktur der Welt, die Kellermann beschreibt, unterscheidet sich nicht von der seiner Zeit. Die Gesellschaft scheint auch den Autor nicht sonderlich zu interessieren. Ihn interessieren die Möglichkeiten der Technik, die dem Menschen eine fast göttliche Macht geben. Der Bau des interkontinentalen Tunnels sollte diese Macht symbolisieren. Wir können heute die mangelnde Vorstellungskraft Kellermanns belächeln. Er hätte 1913 voraussehen können, daß der Luftverkehr, der

---

16 Rainer Hank: Sanfte Apokalypse. Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende, in: Literatur und Kritik, Jänner/Februar 1990, 241/2, S. 58-71, hier S.61.

17 Zur Funktion der Technik und des naturwissenschaftlichen Denkens in der (vorwiegend) literarischen Utopie hat Martin Schwonke eine umfangreiche Abhandlung geschrieben. Leider ist sie, 1957 entstanden, heute bereits überholt, deswegen wird hier auf sie nicht genauer eingegangen. Schwonkes Interpretationen sind hauptsächlich auf das Thema der Technik konzentriert, was sehr viele Aspekte der von ihm untersuchten Werke unterdrückt. Er differenziert auch zu wenig zwischen der Unterhaltungsliteratur und der utopischen Literatur, die politische oder ideologische Ziele (geschweige denn von ästhetischen) vor Augen hat. Bei der Besprechung der Zeit um den Ersten Weltkrieg übersieht er z.B. den Expressionismus, was im Kontext der von ihm unternommenen Problematik ein sehr ernster Vorwurf ist. In der Nachkriegszeit bemerkt er nicht Arno Schmidt, dessen *Leviathan* (1949) sehr gut in die Problematik passen könnte. Martin Schwonke: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich - technischen Utopie, Stuttgart 1957.

18 Vgl. dazu Götz Müller: "Kellermanns Roman hat mit der klassischen Utopie nichts gemein. Er bietet keine positive Gegenwelt, sondern eine Steigerung des gewöhnlichen Irrsinns. [...] Die Frage des Glücks wird nicht einmal mehr gestellt." (S.202.).

bestimmt viel billiger ist als ein Tunnel, die Rolle des Massenverkehrsmittels zwischen Europa und Amerika übernimmt. Nicht um eine solche Voraussage und nicht um eine futurologische Prognose geht es jedoch im Roman. Das Thema des Werkes ist das Ringen des Menschen mit den Kräften der Natur. Flugzeuge hätte man in sicheren Hallen bauen können, niemand hätte dabei ums Leben kommen müssen, vielleicht nur einzelne Probepiloten. Der Bau des Tunnels verlangt aber höchste Anstrengung, einen unvorstellbaren Einsatz an Kraft, Mut und Ausdauer. Er kostet neuntausend Menschenleben, erschüttert die Welt mit Streiks und Demonstrationen, Katastrophen, Tragödien, Bankrotterklärungen etc. Als er endlich gebaut wird, ist es ein wahrer Sieg des Menschen über die Natur. Es beginnt eine neue Epoche, die sich nicht durch eine neue Gesellschaftsordnung auszeichnet, sondern durch einen neuen Menschentypus: homo technicus, würden wir heute sagen.[19]

Der Ingenieur Mac Allan ist ein solcher Mensch der Zukunft. Der Tunnel ist seine Obsession, sein Leben, sein Alles. "Die Arbeit ist ein Ideal. Die Arbeit ist die Religion unserer Zeit"[20], spricht er zu den streikenden Arbeitern nach der großen Tunnel-Katastrophe. Allan hat kein Verständnis für Kunst und Musik, er liest keine Bücher, hat praktisch kein Privatleben. Dem Tunnel opfert er sein Familienglück, weil er nie Zeit hat für Frau und Tochter. Nachdem die beiden nach einem Tunnel-Unglück von verzweifelten Arbeiterfrauen getötet worden sind, erlebt Allan einen Schock, hört aber nicht auf, an den Tunnel zu denken und für den Tunnel zu arbeiten. Auch wenn er früher gewußt hätte, der Preis für sein Lebenswerk wird das Leben seiner Frau und seines Kindes sein, würde er nicht anders handeln können:

> "Und er entsetzte sich über sich selbst, als sein Inneres antwortete: Nein! - Selbst für Maud und Edith würde er nicht sein Werk hingeben."[21]

Der Tunnel scheint anfangs Züge eines Untergangs-Romans oder einer 'technischen Antiutopie' zu tragen.[22] Besonders die Bilder des großen Tunnel-Unglücks, als Tausende von Menschen ums Leben kamen, könnte man als Sieg der Natur über die Zivilisation deuten. Der Tunnelbau wäre eine Versündigung des Menschen gegen die Schöpfung, ein Versuch, die Macht an sich zu reißen, eine Art von Rebellion des Kindes gegen die Mutter-Natur. Sie rächt sich grausam und bestraft das Kind. Der Verlust der humanen Werte, der Liebe zur Kunst, Musik und Literatur, der Einbil-

---

19 Vgl. Krysmanski, "Kellermann tastet sich vor zum neuen Menschentypus, der der Technik gemäß ist." (S.39).

20 Bernhard Kellermann: Der Tunnel, Frankfurt/Main 1986 (= st 1238 Phantastische Bibliothek 179), S.234.

21 Ebd., S.343.

22 So interpretiert ihn auch Martin Schwonke, S.66f.

dungskraft des kreativen Menschen werden sowohl durch den Tod Mauds und Ediths als auch durch den Wahnsinn Hobbys unterstrichen.

Übriggeblieben sei der kalte, nüchterne, nur seiner Arbeit ergebene Ingenieur, der wie ein gefühlloser 'Menschenstumpf', wie ein Gespött der Schöpfung wirkt; übrigens läßt sich eine solche Interpretation des Haupthelden mit dem Text nicht belegen, denn eine Leidensfähigkeit wird Allan nicht abgesprochen. Hätte Kellermann diesen Gedanken konsequent durchgeführt, hätte er Mac Allan scheitern lassen müssen. Sein Held hätte z.B. wie sein Finanzmanager, Samuel Wolfsohn, Selbstmord begehen können. *Der Tunnel* wäre dann ein Vorbote der heutigen Katastrophenliteratur, er wäre ein Mahnwerk, das vor den Folgen der unberechenbaren technischen Entwicklung warnt. Mac Allan gelingt es jedoch, das Werk zu vollenden. Zwar verschlingt der Tunnel noch viele Opfer und der Bau dauert 24 Jahre, dennoch darf sich der Traum seines Schöpfers erfüllen:

> "Die letzten fünfzig Kilometer führte Allan. Er hatte vierundzwanzig Stunden nicht geschlafen, aber die Erregung hielt ihn aufrecht. Bleich und erschöpft sah er aus, mehr nachdenklich als freudig: viele Dinge gingen ihm durch den Kopf [...]
> Plötzlich blendete weißes, grausames Licht ihre Augen.
> Der Tag brach herein. Allan stoppte ab.
> Sie waren mit zwölf Minuten Verspätung in Europa eingetroffen."[23]

Es sind die letzten Sätze des Romans. Der Mensch hat die Natur besiegt.[24]

Der Tunnel vermittelt also nicht nur Angst und Ehrfurcht vor der Natur, sondern auch - vor allem - den Stolz auf die Kraft des menschlichen Verstandes, auf die Stärke des menschlichen Willens und zuallererst die Faszination mit den Möglichkeiten der modernen Technik, die die Natur beherrschen kann. Er kann daher nur sehr bedingt als Vorwegnahme der Visionen vom Ende in der Gegenwartsliteratur interpretiert werden.[25]

---

23 Der Tunnel, S.375.

24 Götz Müller geht in seiner Interpretation zu weit, wenn er behauptet, der Tunnelbau habe sich als ein Naturereignis verselbständigt. (Vgl. Götz Müller S.202). Es stimmt zwar, daß der Tunnel oft Züge eines riesigen, alles verschlingenden Untieres trägt. (Vgl. die auch von Götz Müller zitierte Stelle: "Der Tunnel holte tief Atem. Wie eine Riesenpumpe begann er Menschenleiber einzusaugen und auszuspeien [...]. Die Stollen tobten, lachten und delirierten." (S.356) Dennoch ist die Vollendung des Baus nicht einem Zufall zu verdanken, sondern dem menschlichen Willen. Mac Allan vor allem, aber auch Ethel Lloyd und ihr Vater haben, jeder aus eigenen Gründen, den Tunnel nicht aufgeben wollen. Dank ihnen, und nur unterstützt von "Stimmungen und Zufälligkeiten" (Götz Müller, S.202), wird der Bau fertig.

25 Als Gegenpendant zu dem *Tunnel* könnte z.B. *Der Schlangenbaum* von Uwe Timm (Köln 1989) interpretiert werden. Auch hier steht ein Ingenieur, der ein technisches Werk bauen will, im Mittelpunkt. Diesmal ist es eine Papierfabrik in einem südamerikanischen Staat. Der Bau hat zwar

Schon eher könnte in demselben Zusammenhang der Technik-Faszination der bereits zuvor genannte Ernst Jünger die verhängnisvolle Rolle des zivilisatorischen Fortschritts erkannt haben. In seinem Essay *Der Arbeiter* fordert er "die Abkoppelung des Fortschritts von der Hoffnung auf eine Vermehrung des Glücks."[26] Obwohl die Technik die Abtötung des menschlichen Gefühlslebens verursacht, ist sie dennoch als unvermeidliche Konsequenz der zivilisatorischen Entwicklung zu bejahen.

> "Jünger begrüßte 'die Wendung der Utopie zum Pessimismus' als 'günstiges Anzeichen oder sogar Vorzeichen', weil mit der Wende zur Antiutopie der Menschheit die Enttäuschungen und Opfer erspart blieben, die der Versuch einer Verwirklichung von positiven Utopien unweigerlich mit sich bringe.
> Der unvermeidbare Umbau des Menschen durch die Technik gehört zur tragischen Geschichte, die immer tragisch bleiben wird. Jünger entzieht so der

---

keinen so überdimensionalen Charakter wie der Tunnel, auch hier aber müssen Menschen der Natur etwas abringen. Wagner, der Held, kämpft nicht nur gegen den Urwald, das Grundwasser, die Hitze und den Regen. Er kämpft gegen Vorurteile, Schlampigkeit und Korruption. Sein Kampf hat nichts Heroisches, er ist eher lächerlich und kleinlich. Wagner ist ein Parvenu, der sich an einer Heiligkeit vergreift, ohne es auch zu bemerken. Gleich am ersten Tag überfährt er eine heilige Schlange, er greift den Indianern, die am Bau arbeiten, ins Essen, wodurch er sie beleidigt und einen Streik vom Zaun bricht etc. etc. Langsam beginnt er zu ahnen, daß die Welt, in die er mit seiner technischen Kultur einzugreifen versucht, ihre eigenen Gesetze hat, die für den zivilisierten Menschen zwar unverständlich, dafür aber viel ursprünglicher, naturnäher sind. Die Natur korrigiert selber die Fehler des Menschen und greift ein: die Regen- und Ungezieferplage wird am Ende des Romans die Welt zerstören. Ob noch Menschen danach am Leben bleiben, ist offen. Die Prophezeiungen des Untergangs, Zitate aus der biblischen Johannes-Offenbarung begleiten auch den Aufenthalt Wagners in dem Süden. Seine Haushälterin gehört einer religiösen Sekte, die an die baldige Erfüllung der biblischen Apokalypse glaubt. Wagner scheint letztlich auf das Ende nicht nur vorbereitet zu sein, er wünscht es wie eine notwendige Besiegelung seines Schicksals herbei: "Und Wagner denkt, wenn jetzt das Licht auf dem Hügel wieder aufflammte, dann geht alles einfach weiter, ein Stromausfall, aber es soll dunkel bleiben, er hofft auf eine anhaltende Finsternis, in der die Kakerlaken in all die Häuser und Bungalows eindringen sollen und die Ratten, hier auf dem Hügel und in Hamburg, auch dort, um den Unrat zu fressen, diesen auf Unglück und Leid aufgetürmten Reichtum, nein, die anderen würden kommen, aus dem Wald, aus den Hütten, aus den schäbigen Häusern der Stadt, und unter ihnen wäre auch der Landarbeiter mit dem abgehackten Finger und der Mann mit dem zerstörten Gesicht. Ihnen könnte er die Hand reichen." (S. 323f) Für eine Vereinigung mit der ihm unbekannten Welt, die er bei seiner Ankunft nicht verstehen wollte und die er verletzte, ist es offensichtlich zu spät. Der heutige homo technikus scheitert kläglich. Es gelingt ihm weder der Kampf gegen die Natur noch die Versöhnung mit ihr. Unbeholfen und tolpatschig wie er ist, geht er unter. Wagner hat nichts mehr von dem neuen Menschen Kellermanns, von dem technikbesessenen, willensstarken und arbeitswütigen Allan. Der zivilisatorische Optimismus, der noch in manch einem Werk der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zu finden war, ist heute aus der Literatur so gut wie verschwunden.

26 Götz Müller, S.204.

> positiven Utopie den Boden. Der metallisierte Arbeitersoldat wird mit 'metaphysischer Notwendigkeit' kommen."[27]

Der heutigen Literatur am nächsten stehen die beiden *Gas*-Dramen von Georg Kaiser. Einer Utopie der friedlichen und humanen Menschheit stellen sie die Vision der technischen Gesellschaft entgegen. Kaisers Dramen entwerfen ebenfalls ein Bild des 'neuen Menschen', es wird aber nicht von dem technikbesessenen Ingenieur verkörpert, sondern von dem Milliardärssohn (und dann Milliardärarbeiter), der sich "zur Messias-Figur" steigert.[28] Kaisers *Gas I, II* arbeitet der Kellermannschen Konzeption entgegen. Die Produktion von Gas wird zwar auch hier, wie der Bau des Tunnels, nicht aufgegeben, sie bringt jedoch nicht den Sieg des neuen, technischen Menschen über die Natur mit sich, sondern Katastrophen und endlich den Untergang der Menschheit. Nach der ersten Gasexplosion setzt der Milliardärssohn seine Utopie der alternativen, 'grünen' Welt nicht durch. Der Großingenieur führt im *Gas II* die Menschen zur Selbtsvernichtung:

> "Der vernichtende Endkampf hat die Ausmaße und die Bedeutung einer Apokalypse ohne Heil. Dem 'Dies irae' folgt kein tausendjähriges Reich und kein Neues Jerusalem [...]. An die Stelle der verweigerten Utopie tritt die Katastrophe."[29]

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts haben die Untergangsvisionen noch viel mehr Gesichter als in der Gegenwartsliteratur. Erstens wird die Apokalypse noch im traditionellen Sinne: als Dualismus zwischen Defizienz und Fülle verstanden. Zweitens wird die zivilisatorische Entwicklung nicht immer negativ ausgelegt. Daß sie zwar zu partiellen Katastrophen führen kann, wird klar, es seien aber notwendige oder unvermeidliche Opfer auf dem Wege der Verwandlung des Menschen. Und drittens, wo auch, wie bei Kaiser, die Apokalypse ohne Hoffnung der heutigen Literatur vorweggenommen wird, bekommt sie eine andere Dimension als in den Endzeitvisionen der letzten Jahre. Die Katastrophe war damals zwar vorauszusehen,

---

27 Ebd., S.205. Klaus Vondung interpretiert den Jüngerschen Menschentypus als "eine apokalyptische Vision, wiewohl sich das Buch als nüchterne Zeitdiagnose präsentiert. [...] Daß [die] scheinbar sachliche Bestandsaufnahme apokalyptischen Charakter hat, verrät zunächst einmal die Struktur der universalen 'Weltsicht', die Jünger aus seinen Beobachtungen konstruiert. [...] Der apokalyptische Charakter dieser Weltsicht wird noch deutlicher, wenn Jüngers Bewertungen und Intentionen aufgedeckt werden. [...] In Wahrheit sieht er den Untergang des bürgerlichen Zeitalters nicht unbewegt und objektiv, sondern mit Genugtuung. Er begrüßt ihn, wie alle Apokalyptiker die Vernichtung der alten Welt begrüßen. [...] Das Motiv für Jüngers Vernichtungswillen ist ebenfalls apokalyptischer Natur. Er wünscht den Untergang des Alten als 'Vorbereitung eines neuen und kühneren Lebens.'" (Vondung, S.383f.f.).

28 Götz Müller, S.209.

29 Ebd., S.208.

jedoch im globalen Ausmaß nicht ausführbar. Möglich waren 'Teiluntergänge', wie Gasexplosion in einer Fabrik z.B. Auch der Erste Weltkrieg hat erst die Vorahnung der heutigen Massenvernichtungsmittel gegeben. Ein globaler Endkrieg war zwar vorstellbar, aber technisch noch nicht möglich. Aus diesem Grunde wahrscheinlich haben Werke wie *Gas* oder auch *Die letzten Tage der Menschheit* letztlich doch einen 'metaphysischen Anhauch', der sie des Realismus z.B. eines Udo Rabsch beraubt. Sie beschreiben, was zwar in einer ferneren oder näheren Zukunft denkbar sein wird, was man aber noch eventuell abwenden könnte. Die Gegenwartsliteratur befindet sich in einer anderen Lage. Der heutige Schriftsteller thematisiert die globale Katastrophe mit dem Bewußtsein, daß sie technisch kein Problem ist. Mehr noch, sie kann ohne sonderliche Vorbereitung ausgeführt werden. Ein Zufall, Irrtum, falscher Befehl, schließlich ein wahnsinniger Machthaber konnten noch im Ersten, noch im Zweiten Weltkrieg Tausende und Millionen Menschenopfer kosten, nicht aber die ganze menschliche Gattung. Der Realismusentzug in den Werken, die in den letzten Jahren angesichts der Existenz von verschiedenartigen ABC-Waffen oder auch angesichts von Tschernobyl entstehen, hat also einen anderen Hintergrund als dies bei Kaiser, Toller oder Kraus der Fall war. Eine realistische Beschreibung der totalen Katastrophe ist heute möglich, weil bereits kleine 'Laborproben' (Hiroshima oder Bikini oder Tschernobyl) stattgefunden haben und man weiß, wie man sich das Ende ungefähr vorstellen kann. Aber das Ende wird auch jetzt durch verschiedene Mittel 'entfremdet': es wird ebenfalls mythisiert oder ironisiert oder durch Vorschläge einer Gegenwelt (trotz allem) abgeschwächt. Es geschieht allerdings nicht, weil die Vorstellungskraft und die Ästhetik, wie noch vor 50 Jahren, die Realität überholen können, sondern umgekehrt: heute kann die Ästhetik die Realität nicht mehr einholen. Und dies nicht nur in der Literatur, sondern auch in der bildenden Kunst und im Film. Streifen wie *The day after* geben nur eine blasse Vorahnung eines wirklichen atomaren Weltkrieges und wirken immer ein bißchen 'schnulzig'.

An zwei Beispielen wird folgend versucht, die Ambivalenz des Untergangsproblems in der Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts näher zu erläutern. Die Wahl fiel auf Alfred Kubins *Die andere Seite* und Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*.

3.1. Alfred Kubin: *Die andere Seite*[30]

Kubin gibt seinem Werk die Gestalt eines utopischen Romans.[31] Das Traumreich und seine Hauptstadt Perle liegen in einem abgelegenen Winkel Asiens und sind für zufällige Besucher unzugänglich. Ein Reisender, der von außen kommt, berichtet von seinem Leben in einem Land, in dem ganz andere Verhaltensnormen herrschen als in unserer abendländischen Zivilisation. In Kubins Roman ist der Erzähler ein Beobachter und Außenseiter, obwohl er viele Jahre als Bürger des Traumreiches gelebt hat; er ist jedoch einer der wenigen, die den Untergang Perles überlebt haben und nach Europa zurückgekehrt sind. Dies gibt ihm den Status eines Fremden, der sich von dem Geschehen distanzieren und als Berichterstatter auftreten kann. Aber nicht nur der Inselcharakter Perles und das Schema des Reisenden, der über seine Abenteuer schreibt, erinnern an die Struktur des utopischen Romans. Der zweite Teil des Werkes, zumindest die Unterkapitel *Die Schöpfung Pateras* und *Der Alltag*, lesen sich in vielen Zügen wie eine positive Utopie. In der ersten Phase schien der Aufenthalt des Erzählers in Perle sehr glücklich zu verlaufen. Im Brief an seinen Freund Fritz lobt er die künstlerische Atmosphäre in der Stadt Pateras: "Perle ist ein wahres Dorado für Sammler..."(58) Anfangs ist der Held selbst künstlerisch besonders produktiv, er findet sofort Arbeit bei dem *Traumspiegel* und ist, was sich erst später als trügerisch erweisen wird, finanziell gesichert: "Vierhundert Gulden im Monat, das ganze Jahr hindurch, ob ich viel oder gar nichts liefere"(47) Auch die Zugänglichkeit und Qualität der Lebensmittel in Perle wird ausdrücklich betont. Vieles scheint anfangs besser zu sein als in der Alten Welt. So wie die Utopisten versucht Kubin, seiner Zeit und seinem Abendland den Spiegel vorzuhalten. Perle ist auch nicht immer ein Gegensatz Europas, es ist zugleich in vieler Hinsicht sein Pendant.

> "Reale, gesellschaftliche Bezüge auf sinnentleerende, dem Menschen feindliche Prozesse des alten, untergehenden Österreichs im engeren und des [...] Abendlandes im weitesten Sinne bleiben faßlich."[32]

Das Traumreich ist tatsächlich in vieler Hinsicht ein Abbild der habsburgischen Monarchie am Anfang unseres Jahrhunderts, zugleich könnte es in seiner Hauptidee

---

30 Alfred Kubin: Die andere Seite, Leipzig, ²1984. Seitenzahlen im Text. Dieses Kapitel geht auf einen Artikel zurück, der bereits 1989 erschienen ist:Joanna Jablkowska: Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende. Alfred Kubins *Die andere Seite*, in: Die Rampe, 2/89.

31 Der Hinweis Götz Müllers auf die Ähnlichkeit mit der Struktur der *Insel Felsenburg* ist wohl doch verfehlt. (Vgl. Götz Müller, S.177).

32 Ruth Greuner: Nachbemerkung zu Alfred Kubins *Die andere Seite*, Leipzig, ²1984, S.224-240, hier S.237.

als Quintessenz der moralischen Entwicklung der abendländischen Kultur begriffen werden. Die Häuser der Stadt sind nicht neu, es sind alte, in ganz Europa aufgekaufte Bauten: "Es waren nur Gebäude, welche hier paßten; nach einer Idee, mit sicherem Instinkt ausgewählt..."(41). Diese Idee, nach der sie ausgesucht worden sind, ist sonderbar:

> "Es ist fast keines darunter, das nicht von Verbrechen, Blut und Gemeinheit besudelt wäre, bevor es auf seinen jetzigen Platz gebracht wurde."(132)

Dies erfährt der Erzähler allerdings nicht sofort nach seiner Ankunft in Perle. In der ersten Zeit seines Aufenthaltes erinnert ihn vieles an das gewohnte Bild der Donaumonarchie, in der Kubin zu Hause war: die lahme und verschlafene Bürokratie, die Scheinregierung - "Komödienobrigkeit"(53) -, die "wirklich ausgezeichnete Polizei, eine kleine Armee [...], die voll Begeisterung ihrem Berufe lebte"(44), das Zollwesen, das Kaffeehausleben etc. Auf Österreich weist die Bemerkung hin, daß

> "zum weitaus größten Teile die Träumer ehemals Deutsche [waren]. Mit ihrer Sprache kam man in der Stadt wie bei den Bauern durch. Andere Nationalitäten kamen dagegen nicht auf."(45)

Der Untergang Perles wäre dann eine Vision vom Ende des alten Europa und eine Vorahnung des nahenden Zerfalls des habsburgischen Staates.

Auf die Katastrophe wird der Leser von den ersten Seiten an vorbereitet, obwohl die Wochen unmittelbar nach der Ankunft für den Erzähler doch durchaus glücklich sind. Anfangs wird der Scheincharakter dieses Glücks nur angedeutet. Unheimliche, unerklärliche Ereignisse unterbrechen den normalen Verlauf des Geschehens; der Erzähler scheint gewarnt zu werden, er will es aber zuerst nicht wahrnehmen. Eher spürt seine Frau die Gefahr; noch in Europa hat sie Angst vor Patera und seiner Schöpfung. Sie wird auch in Perle, als die sensiblere, nicht lange überleben. Auch der Erzähler ahnt etwas, ohne es rational erklären zu können. Das Bild Pateras, das er von Gautsch, dem Boten des Herrn, erhalten hat, macht auf ihn einen unheimlichen Eindruck:

> "Ein seltsames Unbehagen erfaßte mich jetzt - eiskalt starrte dieses schöne Gesicht mich an. In diesen Augen könnte man sich verfangen, es war etwas Katzenhaftes darin."(14)

Auch der erste Kontakt mit dem Traumreich nimmt die spätere Entwicklung vorweg:

> "Als ich schon eine Weile in diesem Gewölbe gegangen war, überkam mich auf einen Schlag ein ganz unbekanntes, gräßliches Gefühl.

> [...] Hilflos sah ich mich nach meiner Frau um, aber die war selbst leichenblaß, Todesangst spiegelte sich auf ihrem Antlitz; und mit zitternder Stimme flüsterte sie: 'Nie mehr komme ich da heraus.'"(36)

Nach und nach verwandelt sich das Bild Perles in eine Gegenutopie, die zugleich mit Zügen einer katastrophischen Vision ausgestattet wird. Der Vergleich mit der biblischen Apokalypse drängt sich geradezu auf. Perle wäre dann mit Babylon gleichzustellen.[33] Im Gegensatz zu der Bibel aber fehlt im Roman von Kubin das Bild des Neuen Jerusalem; der Untergang ist hier keinem so reinen und klaren Ziel untergeordnet wie in der Offenbarung des Johannes oder auch in anderen religiösen und weltlichen Apokalypsen. Anders als in den Werken der Expressionisten wird kein Danach, keine neue Welt, auch kein neuer Mensch verheißen. Die Katastrophe scheint total zu sein.

Im Dunkeln bleibt jedoch der Grund des Untergangs. Man kann ihn sowohl im zivilisatorischen Fortschritt als auch in dessen Ignorierung suchen, sowohl in der Affirmierung als auch in der Pervertierung abendländischer Wertvorstellungen und Kulturtraditionen.

Zumindest die ersten genannten Unterkapitel, in denen Perle noch Züge eines Asyls, Zufluchtsortes trägt, vermitteln den Eindruck, daß gerade in Pateras Staat Werte aufbewahrt werden sollten, die in Europa bedroht sind; in diesem Sinne wäre *Die andere Seite* eine Rückzugsutopie. Die alten, humanen Werte werden von der neuen, vom technischen Fortschritt geleiteten Zivilisation gefährdet und gehen auch tatsächlich mit dem Untergang Perles zugrunde.

Andererseits jedoch wird die Fragwürdigkeit der alten Wertvorstellungen bereits auf den ersten Seiten des Romans betont - das unbestimmte Angstgefühl, das die Begegnung mit dem Traumreich begleitet, zeigt zuerst nur vorsichtig, dann mit zunehmender Intensität, daß die Flucht vor der Wirklichkeit, die Flucht in die Vergangenheit vor dem 20. Jahrhundert eine Sackgasse sei. Beide Möglichkeiten, die die utopische Literatur bis zum Ende des 19. Jahrhundert erwog: die Besinnung auf das Althergebrachte und der Glaube an den Fortschritt werden in der *Anderen Seite* in Frage gestellt.

Und so, wenn wir wieder auf die Tradition der biblischen Apokalypse zurückgreifen, trägt Perle sowohl Züge der Hure Babylon als auch, allerdings nur am Anfang, Züge des Neuen Jerusalem, das jedoch, wie Richard W. Gassen schreibt,

33 Die Anregung zu einer solchen Interpretation des Traumreiches habe ich von Joseph Kiermeier-Debre.

"ein Himmlisches Jerusalem des Absurden [sei], das bereits im Aufbau zum Untergang verdammt ist."[34]

Die andere Seite entzieht sich einer eindeutigen Interpretation, denn die ständige Verschmelzung der Gegensätze ist das Prinzip des Werkes. Diese These könnte am besten durch die Analyse der beiden Hauptgestalten unterstützt werden: Patera und Herkules Bell.

Patera wird ausdrücklich als der 'Herr' in Perle bezeichnet, er ist also nicht nur Herrscher für die Einwohner der Stadt, er ist zugleich ihr Schöpfer und Gott.[35] Er trägt deutlich messianische, göttliche Züge. Sein Gesicht ist außergewöhnlich schön und übt eine geheime Anziehungskraft aus. Er ist in Perle, obwohl als Person schwer erreichbar, allgegenwärtig, er beherrscht und leitet die Psyche seiner Untertanen, die von den Schwankungen seiner geistigen und körperlichen Gesundheit abhängig sind. "Wir stehen hier alle unter dem Bann", wird dem Erzähler erklärt, "ob wir wollen oder nicht, es vollzieht sich ein notwendiges Geschick an uns."(80) Der Bann, der anfangs nur ein unerklärlicher, aber harmloser Zauber zu sein scheint, wie ihn der Erzähler noch in dem Brief an Fritz zu interpretieren versucht, erweist sich für die Traumleute als lebensgefährlich. Mit Recht schreibt dann Herkules Bell in seiner Proklamation: "Einem Schwindler seid ihr in die Falle gegangen, einem Magnetiseur!"(132) Tatsächlich ist Patera ein Magnetiseur, dem sich seine Bürger total unterordnen müssen. Sie folgen den Schwankungen seiner Persönlichkeit, was sie letztlich zugrunde richtet, denn Patera unterliegt ständigen Verwandlungen, sein Äußeres und Inneres charakterisieren sich durch eine geheimnisvolle Labilität, in deren Bann er auch die Traumleute hält. Der Erzähler begegnet dieser Chamäleon-Gestalt seines ehemaligen Freundes während des Besuches im Schloß:

> "Seine Gestalt richtete sich völlig auf, wie eine Medusenmaske hing das Haupt über mir: Gebannt, war ich keiner Bewegung fähig, ich dachte nur: 'Das ist der Herr, das ist der Herr!' - Jetzt erlebte ich ein unbeschreibliches Schauspiel. - Die Augen schlossen sich wieder, ein grauenhaft schreckliches Leben trat in dieses Gesicht. Das Mienenspiel wechselte chamäleonartig - ununterbrochen - tausend-, nein hunderttausendfach. Blitzschnell glich dieses Antlitz nacheinander einem Jüngling - einer Frau - einem Kind - und einem Greis. Es wurde fett und hager, bekam Auswüchse wie ein Truthahn, schrumpfte winzig klein zusammen - war im nächsten Augenblick hochmütig gebläht, dehnte, streckte sich, drückte Hohn, Gutmütigkeit, Schadenfreude,

34 Richard W. Gassen: Der Untergang der Titanic. Chiliasmus und Weltende im XX.Jahrhundert, in: Gassen/Holeczek, S.224-229, hier S.224.

35 Vgl. z.B. die Formel der Ansprache im Großen Uhrbann: "Herr, hier stehe ich vor Dir" (S.60); oder einen Satz wie: "Im großen und ganzen fiel alles trotz der Uneinigkeit im einzelnen in zwei

> Haß aus - voll Runzeln wurde es und wieder glatt wie Stein - es war wie ein unerklärliches Naturgeheimnis - ich konnte mich nicht abwenden; eine magische Kraft hielt mich wie festgeschraubt, Schrecken überrieselte mich."(95f.)[36]

Die Gestalt Pateras trägt unheimliche und zugleich groteske Züge. Michael Bachtins Definition des grotesken Leibes paßt sehr gut zu der oben zitierten Beschreibung:

> "Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden."[37]

Falls Patera göttliche Züge trägt, gleicht er nicht dem christlichen Gott, sondern einer allgegenwärtigen, beherrschenden Naturerscheinung. Es ist auch bis zuletzt nicht klar, ob er die letzte Chance für die untergehende Menschheit symbolisieren soll, eine Chance, die einer stärkeren Kraft unterliegen muß: dafür würde der symbolische Tod Pateras sprechen -, oder ob seine Gestalt metaphorisch für den Untergang steht - dafür spräche die Erscheinung des Klaps, die auf epileptische Anfälle des Herrn zurückzuführen ist, dies versinnbildlichen auch die bodenlosen, kalten Augen Pateras, deren Bild den Bericht vom Leben in Perle leitmotivisch begleitet.

Genauso unklar scheint die Gestalt von Pateras Widersacher, Herkules Bell zu sein. Er ist Amerikaner, kommt also aus der Neuen Welt, die ein Gegensatz zu der alten, europäischen ist. Als Fabrikant, Vertreter des technischen Fortschritts, negiert er das Hauptprinzip Perles; im Traumreich ist alle Technik verbannt, man trägt Kleider aus dem vorigen Jahrhundert, betont wird der "außerordentliche Widerwille Pateras gegen alles Fortschrittliche".(9) Herkules Bell ist der einzige in der Stadt, der sich der spärlichen technischen Möglichkeiten des Reiches bedienen kann und der dem Bann nicht unterliegt. Er ist ein Mann der Tat, der im Widerspruch zu den verschlafenen, langsamen Traummenschen steht. Allerdings wird seine Rolle als Retter und Erlöser schon am Anfang seines Aufenthaltes in Perle angezweifelt.

Gruppen auseinander: in solche, die noch an den Herrn glaubten, und die anderen, die dem Amerikaner ihr Ohr liehen." (S.130).

36 Vgl. auch Gabriele Brandstetter: Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, in: Phantastik in Literatur und Kunst, hg. von Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer, Darmstadt 1980, S.255-267: "Die dritte und umfassendste Kompositionslinie von der abgeschlossenen Traum-Erzählung zum ganzen Roman-Komplex besteht im Prinzip der Verwandlung, dem im Traumreich alles unterliegt [...]. Am reinsten kommt diese beständige Metamorphose, das Paradigma des Unbeständigen, verstandesmäßig nicht Faßbaren am gottähnlichen Traumreich-Beherrscher Patera zum Ausdruck." (S.264).

37 Michail Bachtin: Die groteske Gestalt des Leibes, in: Ders.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969 (= Reihe Hanser 31), S.15-23, hier S.16.

Während Pateras Züge, zumindest in der wahren oder ursprünglichen Gestalt, dank ihrer Schönheit eine eher anziehende Kraft ausüben, so ist der Amerikaner häßlich und sein Gesicht wirkt, wenn nicht abstoßend, so doch beunruhigend:

> "Sein Gesicht schien wie eine Kombination von Geier und Stier. Alle Formen waren leicht aus der Symmetrie geschoben; die Hakennase nach einer Seite gedrückt, ein betontes Kinn, eine hohe, sehr kantige Stirn gab dem Kopf etwas schief Verwegenes."(176)

Auch seine Gestalt wird grotesk verzerrt, sie folgt eher der Tradition der häßlichen Groteske oder sogar der Karikatur: das Bizarre und Ambivalente, die Grenzüberschreitungen, die das Groteske auszeichnen, werden Bell erst bei dem Endkampf mit Patera zuteil.

Den Verein, den er in Perle gründet, nennt er ausgerechnet 'Luzifer', und er selbst nimmt nach und nach die Gestalt des Teufels an: "Seine wuchtig in zwei Höckern sich wölbende Stirn gab dem Gesicht etwas Teuflisches..."(176)

Der Aufenthalt des Amerikaners in Perle beschleunigt den Untergang des Traumreiches, der sich zwar früher langsam und beinahe unmerklich vorbereitet hat, der jedoch erst mit dem Erscheinen Bells ein infernalisches Ausmaß bekommt. Die Äußerung des Erzählers über Patera: "Herr, du zeigst deine Macht nur noch im Schrecken"(158), und gleich danach über den Amerikaner: "Der Amerikaner, der hat das wahre Leben"(158), muß man also 'dialektisch' verstehen. Der Eingriff des wahren Lebens, der Außenwelt, mit der Herkules Bell in Verbindung steht, beschleunigt den Verfall, die Zerbröckelung, die Verwesung Perles, verursacht seinen Tod.

Andererseits kann der wahre Grund der Katastrophe in dem krampfhaften Versuch liegen, in Perle das Alte zu bewahren, das 20. Jahrhundert und den mit ihm verbundenen Fortschritt aufzuhalten, das längst Überholte von neuen Ideen zu trennen. Und so beginnen die Gegensätze einander zu gleichen, miteinander zu verschmelzen. Letztlich sind auch die beiden Hauptfiguren miteinander identisch: "Im grell strahlenden Raum stand an der Stelle Pateras der Amerikaner vor mir..."(161).

Peter Cersowsky meint, daß beide Figuren, Patera und Bell, den Tod und das Leben zugleich symbolisieren und daß sie einander eher abwechselnd ergänzen als miteinander konkurrieren:

> "Ob Bell als satanischer Lebensrepräsentant und Patera als Christusfigur beziehungsweise als Liebesmacht und Todesinstanz im Sinne griechischer Mythologeme verstanden wird: Die Spannung von Lebens- und Todesbezogenheit liegt den mythischen Bedeutungsaspekten beider Figuren zugrunde und kennzeichnet deren Eigenart damit entscheidend. Sie stellt sich dar als ein 'Hinundherpendeln' zwischen beiden Extremen; die Bezüge von

> Leben und Tod stehen einander polar und gleichgewichtig gegenüber. [...] Durch die Distribution satanischer Züge auf Patera und Bell verlagert sich das Gleichgewicht der Beurteilung im Text nicht entschieden zugunsten einer der beiden Instanzen. Nicht in der Veranschaulichung moralischer Verdikte beruht eben die Intention der *Anderen Seite*, sondern im kontrastierenden Entwurf einer Grundpolarität als solcher."[38]

Das Prinzip der ständigen Bewegung, des Ineinandergreifens, der Fluktuation, der Verschmelzung von Widersprüchen ist für den Roman dominierend.[39] Und so kann man letztendlich nicht sagen, ob Perle sinnbildlich für die Verruchtheit oder für die untergehende Schönheit des alten Europa stehe, ob das Ende des Traumreiches eine Strafe sei oder vielleicht Vorahnung eines unabwendbaren Untergangs, dem das Abendland samt seinen Normen, ästhetischen und ethischen Gewohnheiten geweiht ist. Wir wissen nicht, ob man der Schöpfung Pateras nachtrauern soll; oder soll man Genugtuung empfinden? So, wie die Antwort in der Schwebe bleibt, werden auch gängige Wertvorstellungen von Kubin in Frage gestellt.

Der Leser wird ständig überrascht; sukzessiv wird ihm der Boden unter den Füßen entzogen. Während der erste Teil des Romans noch in der Außenwelt spielt und die anfängliche Begegnung mit Perle das Ungewöhnliche erst andeutet, so wird im zweiten Teil die unheimliche, grauenvolle Stimmung gesteigert. Schließlich sieht sich der Leser Bildern entgegengestellt, die mit keiner wirklichen Erfahrung, eher mit drückenden Alpträumen einer kranken Phantasie zu vergleichen wären. Das Alogische scheint das Prinzip des Geschehens zu sein und die groteske Bildlichkeit wird im zweiten Teil entschieden gesteigert. Die Mischung verschiedener heterogener Elemente: des Menschlichen und Tierischen, des Schönen und Häßlichen, am Anfang nur angedeutet, wird den Roman zunehmend beherrschen.

> "Kubin trifft präzise immer genau den Punkt, an dem das Vertraute sich zur Fratze verkehrt und das Triviale zum Schrecklichen verfremdet wird", schreibt Gabriele Brandstetter.[40]

Er steht auch in der Nachfolge der 'schwarzen Romantik', der grauenvollen Effekte Hoffmanns[41] und der romantischen Ikonographie des Bösen. Er entwirft Graphiken

38 Peter Cersowsky: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der 'schwarzen Romantik', insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, München 1983, S.80 und 82.

39 Vgl. Brandstetter, S.264.

40 Ebd., S.267. Hier wäre Kubin auch ein Vorläufer Kafkas. Vgl.dazu Greuner, S.238.

41 Vgl. Cersowsky, S.72f. Vgl. auch Gerhard R. Kaiser: E.T.A.Hoffmann, Stuttgart 1988, (= Sammlung Metzler 243): "...und auch dem 1877 geborenen Kubin, der 1909 den phantastischen Roman *Die andere Seite* vorlegte, war Hoffmann [...] längst vertraut."(S.243).

zu den eindrucksvollsten Szenen seines Werkes; auch als Schriftsteller 'malt er Bilder'; er beschreibt, charakterisiert nicht.[42] So steht er sowohl in seinen Zeichnungen als auch im erzählerischen Werk in der Nachfolge von Hieronymus Bosch und Pieter Breughel[43], in der Tradition der grotesken Ornamentik überhaupt. Das Groteske äußert sich in seinem Roman in erster Linie in der Verschmelzung des Schönen und Häßlichen, die als Folge ein Ineinandergreifen von Gutem und Bösem hat. Die Verwechslung des Komischen und Tragischen spielt bei Kubin keine so große Rolle wie sonst in der literarischen Groteske.[44] Nur die erste Begegnung mit der Stadt wird nicht ohne Humor beschrieben; die sonderbaren Kleider, die Abnormität der Bewohner, die seltsamen Gebäude, die Gestalt des Friseur-Philosophen und seines Affen-Gehilfen wirken nicht bedrohlich, sondern eher leicht komisch. Bald aber verschwindet der Humor gänzlich und zeigt sich höchstens noch im Traum.[45] Nachdem der Erzähler in den großen Uhrbann hineingezogen worden ist, tritt das Normale hinter das Geheimnisvolle, Grauenerregende und Entstellte zurück; die Heiterkeit, mit der Perle eingangs beschrieben wird, verwandelt sich in Angst. Die gewohnte Ästhetik - anfangs kann man Perle einen gewissen Charm und anziehende Schönheit nicht absprechen - wird nach und nach verdrängt und von einer Lust am Häßlichen, Ekelhaften, Lebensfeindlichen ersetzt.[46] Nicht nur der Blick muß sich an das Entsetzliche gewöhnen. Alle Sinne nehmen an der Zerstörung des Traumreiches teil: Geräusche, die der Erzähler als perfid bezeichnet, verursachen ständige Unruhe; Gerüche - und die Nase des Erzählers wird im Traumreich besonders sensibel - werden zum Gestank.

Der ästhetische Verfall verbündet sich mit dem sittlichen. Die traditionelle, vom deutschen Idealismus geprägte Vorstellung von der Verknüpfung des Guten und Schönen weicht der Verbindung des Bösen und Häßlichen. Die geistigen Abnormitäten, die für die Traumreichbewohner immer schon charakteristisch waren: Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität, Hysterie etc. (Vgl.43ff.), nehmen zu und werden zu Massenerscheinungen.

> "Als Folge der Debauchen und Schwelgereien war die Nervenzerrüttung im Traumland eine furchtbare geworden. Die bekannten Geistes- und Nerven-

42 Zu Kubin als Zeichner und Erbe der Tradition des Grotesken in der bildenden Kunst vgl. Wolfgang Kayser: Das Groteske, S.187-191.

43 Vgl. Hank, S.65.

44 Vgl. Pietzcker, S.208ff.

45 Vgl. hier den pittoresken Traum des Erzählers, der den zweiten Teil des Romans abschließt (S.119-122), der vom Kubin auch mit einer eigenen Illustration versehen wurde, und der den drohenden Unheil vorauszusagen scheint; doch sind die Bilder des Traumes nur zum Teil bedrohlich, zum Teil sind sie heiter.

46 Vgl. Cersowsky, S.94f. Cersowsky schreibt von der "generellen Tendenz zur gegenläufigen Ablösung einer Landschaft durch die des Todes." (S.94).

> krankheiten, Veitstanz, Epilepsie und Hysterie, treten als Massenerscheinungen auf. Nahezu jeder Mensch hatte einen nervösen Tic oder litt an einer Zwangsvorstellung."(135)

Nachdem die Menschen in Perle von einer unerklärlichen Schlafsucht befallen worden sind, beherrscht die Tierwelt das Traumreich; hier sind die Beschreibungen wie wörtlich der grotesken Ornamentik entnommen.

Chaotisches Gewimmel von Tier und Mensch fördert die Lust am Fleischlichen. Menschen paaren sich wie Tiere, und die Pornographie wird zur beherrschenden Kunst.

Beispielhaft für die Verwandlung des physischen Zerfalls, der Verwesung in die sittliche Destruktion, ist die Gestalt Melitta Lampenbogens. Geschildert wird sie als eine typische femme fatale.[47] Als der Erzähler sie zum ersten Mal näher kennenlernt, hält sie sich noch im Rahmen des 'Normalen', und er fragt sich: "Also, von dieser Frau spricht man so viel [...], das ist ja alles lächerlich."(105) Aber mit dem allmählichen Verfall des Reiches wird auch Melitta immer zügelloser und unersättlicher in "ihren Gelüsten"(129). Sie wird schließlich in ihrem Zimmer mit zerrissenem Leib aufgefunden.

> "In ihren letzten Lebenstagen waren von der einstigen Schönheit Melittas nur noch karge Reste zu sehen gewesen. Vergeblich hatte sie durch übertriebenes Schminken und Pudern die Zeichen ihres Wandels zu maskieren gesucht."(154)

Einen Epilog bekommt die Geschichte Melittas nach einiger Zeit erst, als Perle unmittelbar vor seinem Untergang steht. Brendel, ihr ehemaliger Liebhaber, hat, wahnsinnig geworden, ihren verwesten Kopf gefunden,

> "an dem dickes, langes kastanienbraunes Haar hing. Er schien zu leben. Es regte sich in den Augenhöhlen und um die wie angeklebten Lippen - ein Gewimmel von Maden."(182)

Die beigefügte Zeichnung Kubins läßt in dem ehemalig schönen Kopf Melittas unmißverständlich den Medusenkopf erkennen. Der verweste Medusenkopf steht symbolisch für die Entwicklung des Traumreiches: wie die Schönheit Melittas zur

---

47 Vgl. Cersowsky, S.83-89. Allerdings folgt hier Kubin der Tendenz der Zeit, indem er das Motiv der femme fatale aufgreift. Vgl.: Cersowsky, S.118-124, auch: Jens Rieckmann: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kunst im Fin de siècle, Königstein/Ts. 1985, bes. S.116.

abstoßenden Ekelhaftigkeit ausartet, artet auch der Traumcharakter der Stadt zum infernalischen Alptraum aus.

Nicht nur Menschen verkommen in Pateras Stadt, es verkommen auch die Häuser. Weil den Gebäuden eine noch größere Rolle zugeschrieben wird als den lebendigen Wesen, sind die Zerbröckelung und der Verfall, endlich der völlige Zusammenbruch der materiellen Substanz in Perle zumindest genauso wichtig wie der Verfall der Menschen; die Häuser sind es doch, die vor allem auf den Zusammenhang des Traumreiches mit dem Abendland hinweisen, die die erste, unmittelbare Verknüpfung Perles mit dem alten Europa herstellen. Deswegen hat die Zerstörung der Stadt eine noch größere symbolische Bedeutung als der Tod von beinahe fünfundsechzigtausend Menschen.

Die Beschreibung der Katastrophe knüpft ganz eindeutig an die Visionen der biblischen Apokalypse an: "Ich dachte, jetzt müßten Posaunen ertönen, das Jüngste Gericht sei angebrochen"(202), schreibt der Erzähler; und ein wenig später:

> "Es begann ein dumpfes Rollen in der krausen Wolkenmasse unter mir, ein Donnern, als stürmten unsichtbar die Apokalyptischen Reiter daher, endlos schwoll es an, brandete an den steilen Bergen [...], wollte kein Ende nehmen, dauerte lange, lange und verebbte langsam..."(206)

Die Vision, in der der Untergang der ganzen Welt als Folge des mörderischen Ringens zweier Mächte dargestellt wird, zeugt davon, daß die Offenbarung des Johannes zumindest zum Teil Folie für den Roman war. Die zu Riesen gewordenen Patera und Bell kämpfen wie zwei Naturelemente gegeneinander. Während Patera im ganzen Roman nicht nur für Tod und Vernichtung, sondern auch, zumindest momentan, für Schönheit und Geist sinnbildlich steht, so verkörpert er hier ausschließlich eine zerstörende Kraft: "Er schien von Wut erfüllt! [...] Er wollte alles vernichten."(208) Auch der Amerikaner, der aus dem Kampf siegreich zu gehen scheint, wird zuerst zu einem Ungeheuer, dann zu einem "unscheinbaren Parasiten an einem über alle Möglichkeiten großen Phallus"(210)[48], der den von Patera begonnenen Untergang jetzt besiegelt. Im Gegensatz zu der Apokalypse kämpfen in der Endvision des Romans Mächte gegeneinander, von denen keine Heil und Erlösung bringen kann. Die Erscheinung des Neuen Jerusalem bleibt in Kubins katastrophischem Werk ausgespart. Der geschichtliche Pessimismus, der besonders in den letzten Szenen des Romans zum Ausdruck kommt, wird durch die Faszination

48 Vgl. hier auch Bachtin, der im Symbol des Phallus eine der wichtigsten Gestaltungen des Grotesken sieht: "Die wesentliche Rolle im grotesken Leib spielen [...] jene Teile, [...] wo der Leib über sich hinauswächst, wo er seine Grenzen überschreitet, wo er einen neuen (zweiten) Leib zeugt: der Unterleib und der Phallus. Ihnen gehört die führende Rolle in der grotesken Gestalt des Leibes." (S.16f.).

negativer Ästhetik betont. Die Bilder der Zerstörung, Verwesung, Zerbröckelung, des Ver- und Zerfalls münden in eine schauerliche, geradezu infernalische Untergangsvision:

> "Von dem hochgelegenen französischen Viertel schob sich langsam wie ein Lavastrom eine Masse von Schmutz, Abfall, geronnenem Blut, Gedärmen, Tier- und Menschenkadavern. In diesem in allen Farben der Verwesung schillernden Gemenge stapften die letzten Träumer herum. [...] Verrenkte Arme und Beine, gespreizte Finger und geballte Fäuste, geblähte Tierbäuche, Pferdeschädel, zwischen den langen gelben Zähnen die wulstige blaue Zunge weit vorgestreckt, so schob sich die Phalanx des Untergangs unaufhaltsam vorwärts."(201)

Trotzdem enthält *Die andere Seite* eine bescheidene Hoffnung, die man zwar mit der Intensität der Zerstörungsbilder nicht vergleichen kann, die man jedoch nicht unbenannt lassen darf.

Im auffallenden Kontrast zu dem oben erwähnten Unterkapitel *Visionen* steht das ihm nachfolgende, *Der Tod Pateras*. Patera erscheint nach der endgültigen Zerstörung der Stadt bei den Blauäugigen, der Urbevölkerung des Gebietes, auf dem das Traumreich entstanden ist. 'Der Herr' gleicht jetzt einer antiken Gottheit und verliert die geheimnisvolle, grauenerregende Anziehungskraft, die ihn bisher ausgezeichnet hat.

> "Pateras Augen hatten auch die letzte Spur des Unheimlichen verloren - diese großen Augen leuchteten nunmehr in einem feuchten, dunklen Blau - und umfaßten uns alle mit einem Blick grenzenloser Güte."(214)

Der tote Körper Pateras soll, nach dem Bericht des Erzählers, "von einer unbeschreiblichen Schönheit"(215) gewesen sein. Im Gegensatz zu den ekelhaften Verwesungs- und Zerstörungsbildern des zugrunde gehenden Reiches scheint Patera, allerdings erst angesichts des Todes, das Ideal der Schönheit zu verkörpern. Von der ästhetischen Vollkommenheit wird zu der ethischen eine Brücke geschlagen (die grenzenlose Güte des Blicks), endlich auch zu der Möglichkeit der absoluten Erkenntnis. In der Todesstunde, nachdem sich an dem Leib des Sterbenden zum letzten Mal seine Verwandlungsfähigkeit erprobt hat, sind die blonden Haare Pateras weiß geworden: ein Hinweis, nicht nur auf den Leidensweg des Herrn, sondern auch auf seine Weisheit.

Auch die Blauäugigen, das geheimnisvolle asiatische Volk, das von dem Schicksal der europäischen Bevölkerung des Traumreiches verschont bleibt, scheinen die Weisheit des Orients zu symbolisieren; Weisheit, die bestimmt eine Hoffnung für die

Menschheit sein könnte, die jedoch für das Abendland verschlossen sei. Die Blauäugigen haben nur mit Patera eine rätselhafte Verbindung. Nach seinem Tod verschwinden sie, "...keinen habe ich mehr gesehen"(215), schreibt der Erzähler. Er kann nur vermuten:

> "Vielleicht waren die Blauäugigen die wirklichen Herren, die durch magische Kräfte die leblose Paterapuppe galvanisierten und das Traumreich nach Gefallen schufen und vergehen ließen."(219)

Das Geheimnis liegt in der Tiefe des Blaus ihrer und Pateras Augen, des Blaus der deutschen Romantik, die das Offene zum literarischen Prinzip machte.

Dem Erzähler hinterläßt die Begegnung mit Perle eine Todessehnsucht, die er erst mühevoll und nach langer Zeit überwindet:

> "Als ich mich dann wieder ins Leben wagte, entdeckte ich, daß mein Gott [der Tod, J.J.] nur eine Halbherrschaft hatte. Im Größten und Geringsten teilte er mit einem Widersacher, der Leben wollte."(221)

Auch dieses Lebensgefühl, dem sich der Erzähler am Ende doch hingibt, könnte als eine, zwar sehr bescheidene, Chance auf Hoffnung interpretiert werden. Andererseits darf nicht übersehen werden, daß auch der diabolische Widersacher des in der Sterbestunde vollkommen schönen, guten und weisen Patera, Herkules Bell, am Leben geblieben ist; "...ihn kennt alle Welt"(220), erfahren wir am Ende des Romans. Soll also der satanische Aufklärer, der dämonische Vertreter des Fortschritts auch den Untergang der 'Außenwelt' beschleunigen, wie er die Katastrophe des Traumreiches beförderte?

Der Roman hat kein endgültiges Fazit[49], was auch seine letzten Worte bezeugen: "Der Demiurg ist ein Zwitter."(221) Weltschöpfer und Weltvernichter verschmelzen miteinander. Diese sonderbare Dialektik enthält die letzte, vielleicht auch stärkste Hoffnung des Kubinschen Werkes.

Die Interpretation der *Anderen Seite* muß man jedoch offen lassen. Kubin gibt seinem Buch den Untertitel 'ein phantastischer Roman', und die Einflüsse des Okkultismus sind in ihm so deutlich, daß eine Interpretation, die ihm den unmittelbaren Wirklichkeitsbezug streitig machen würde oder ihn zumindest nicht in den Vordergrund stellte, ebenfalls schlüssig sein müßte. Nicht also die Vision vom Untergang Europas, sondern der ewige Kampf zwischen Gut und Böse, Schön und Häßlich, der sich in den Abgründen der menschlichen Seele abspielt, der Einfluß der geheimen, noch unentdeckten 'magnetischen Kräfte', die im Menschen verborgen

---

49 Vgl. Brandstetter, S.265f.

bleiben, wäre dann das eigentliche Thema des Romans.[50] Die ineinandergreifenden Interpretationsmöglichkeiten, die das Werk von Kubin eröffnet, sind das eigentliche Prinzip Hoffnung der *Anderen Seite.* Solange die Vision vom Ende in 'okkultistischer Schwebe' liegt, sind noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft.

Einen interessanten Interpretationsansatz findet man bei Rainer Hank. Er schreibt:

> "Perle wird zum kosmischen Projektionsraum einer Triebdynamik zur Rettung eines beschädigten und höchst fragilen Ichs."[51]

Die Weltuntergänge in der Literatur der Jahrhundertwende seien nach Hank Zeichen einer Paranoia, sie seien Projektionen der innerlichen Katastrophe eines gefährdeten Ich. Hank zitiert Freud:

> "Der Paranoiker [...] baue die zerstörte Welt auch wieder auf [...] wenigstens so, daß er wieder in ihr leben kann."[52]

Eine solche Interpretation der apokalyptischen Literatur der Jahrhundertwende müßte erst nach ihrer Glaubwürdigkeit geprüft werden. Beispiele, auf die sich Hank beruft: R. Beer-Hoffmanns *Der Tod Georgs*, Daniel Paul Schrebers *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, Die andere Seite*, auch Hofmannstahls *Chandos-Brief* scheinen seine These von Untergangsvisionen als Rettungsstrategien einer fragilen Persönlichkeit zumindest partiell zu bestätigen.[53] Für die Gegenwartsliteratur ist diese Theorie praktisch unbrauchbar. Man könnte sie höchstens vielleicht in einigen Fällen anwenden. Generell jedoch geht es in den Endzeitvisionen in der Literatur der letzten Jahre nicht um Ich-Katastrophen, sondern um real drohende Weltuntergänge, die sich psychologischen Interpretationen auch oft ganz entziehen.

Trotzdem nehmen viele Werke der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in ihren apokalyptischen Visionen und ihrer grotesken Gestalt die Katastrophenstimmung der neusten Literatur oft in viel stärkerem Maße vorweg als die im ersten Teil genannten Werke der unmittelbaren Nachkriegszeit, die die verlorene Harmonie der Welt einzuholen versuchten.

---

50 Cersowsky stellt den Roman von Kubin in die Tradition der 'schwarzen Romantik' und der phantastischen Literatur (besonders S.60-100).

51 Hank, S. 67.

52 Ebd., S. 69.

53 Klaus Vondung interpretiert die Endzeitvisionen der Jahrhundertwende ebenfalls nicht als gezielte Prophezeiungen eines kommenden Krieges, sondern als Ästhetisierung von undefinierbaren Ängsten, die erst für die ein bißchen spätere Expressionistengeneration das Antlitz eines konkreten Krieges erhalten haben. Vgl. Vondung, S.340-360.

3.2. Alfred Döblin: *Berge Meere und Giganten*[54]

Der Roman von Alfred Döblin ist eine Art von Zukunftsvision; er ist jedoch weder eine positive Zukunftsutopie noch eine Antiutopie. Er ist auch keines dieser epigonenhaften Werke, die die utopische Gattung ins 20. Jahrhundert verpflanzen wollen, weil die Autoren eine politische Idee durchzusetzen hoffen, oder die aus der literarischen Utopie Unterhaltungsromane machen. Dies hat bereits die zeitgenössische Kritik erkannt:

> "...*Berge, Meere und Giganten* [...] ist in keiner Zeile Spielerei noch verantwortungsloses Phantasieren, das mit einer vermeintlicher Leistung des menschlichen Ingeniums fernster Epochen prahlen möchte."[55] (Übrigens ist das Komma im Titel ein Fehler des Kritikers.)

Der Roman verbindet Bilder des Untergangs mit Naturidyllen, Naturalistisches mit Expressionistischem, Groteskes mit Realismus. Wie Kubin in seiner *Anderen Seite*, läßt Döblin Gegensätzliches zusammenfließen und macht ständige Bewegung, Fluktuation, Veränderung zum Prinzip seines Romans, der ebenfalls visionäre Züge trägt und sich mit einer klassischen utopischen Erzählung nicht ohne weiteres vergleichen läßt. Volker Klotz schlägt in seinem Nachwort zu der Walter-Muschg-Ausgabe zwei Lesarten vor:

"Befangenes Super-Märchen" oder "Science-Fiction".[56] Klotz gibt selber zu, daß beide Lesarten nur mit Vorbehalt angenommen werden können. Die märchenhaften Züge heben sich selber auf, weil die Helden hier kein objektives Gegenüber finden, das sie bekämpfen.

> "Sie allein kommen für ihre Wundertaten, Wunderwerke und Wundermittel auf. [...] Was sie antreffen, haben sie selber hervorgebracht. [...] Da ihnen nichts begegnet, das nicht ihre eigenen Spuren trägt [...], wird ihnen daraufhin auch nur ein entsprechendes befangenes Märchen-End-Glück zuteil."[57]

Der Vergleich mit SF-Literatur, Klotz wählt Hans Dominiks *Atlantis* als Vergleichsbeispiel, ist wenig überzeugend. Bestimmte SF-Elemente findet man im

---

54 Es wird hier nur auf die ursprüngliche, erste Fassung des Romans Bezug genommen und nicht auf die gekürzte Fassung der Giganten. Alfred Döblin: Berge Meere und Giganten, Olten und Freiburg in Breisgau [2]1980. Seitenzahlen im Text.

55 Alfred Döblin im Spiegel zeitgenössischer Kritik, hg. von Ingrid Schuster und Ingrid Bode, Bern - München 1973, S.129.f. (zitiert aus: Max Krell, Die Literatur (Das literarische Echo) 26 (1923/24), S. 521-523.

56 Volker Klotz: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*, in: Alfred Döblin: Berge Meere und Giganten, Olten und Freiburg im Breisgau [2]1980, S.515-539.

57 Ebd., S.524f.

Roman, wie heute auch in den Werken von Dürrenmatt, Schmidt oder Grass; das Einordnen der *Berge Meere und Giganten* in dieses Genre wäre jedoch eine grobe Vereinfachung, wie auch ein Versuch, Döblins Roman als Fantasy zu bezeichnen (Fantasy verbindet bekanntlich Märchenhaftes mit Science Fiction).

Der Roman von Döblin hätte schon eher die Gestalt eines literarisierten Geschichtsbuches: mit dem Unterschied, daß die normalen Geschichtsbücher die Vergangenheit erzählen, *Berge Meere und Giganten* erzählen dagegen die Zukunft. Manchmal wird eine Handlung in das Geschehen eingeflochten. Große Persönlichkeiten, die das Schicksal der ganzen Menschheit tragen, werden zu Helden des Romans, so wie zu Helden der traditionellen Geschichtsbücher Napoleon oder Julius Cäsar wurden.

Das Werk Döblins hat also eine ganz andere Struktur als die literarische Utopie. Weder das Schema eines Reisenden, der über seine Erfahrungen mit einer neuen Zivilisation schreibt, noch der Inselcharakter werden hier wiederholt. Die ganze Erde, alle Kontinente werden zum Handlungsort, der enge Experimentraum der Utopie wird verworfen. Das Experiment erstreckt sich auf überdimensionale Zeit- und Raumgrößen. Nirgends wird auch genau die Struktur der Gesellschaft der jeweils beschriebenen Zeit analysiert. Wir erfahren zwar, daß Städte zu großen Stadtschaften werden, die von Senatoren regiert werden, wir wissen von technischen Errungenschaften, von Kriegen, von Problemen der beschriebenen Epochen, es ist aber keine statische Beschreibung, die sich auf eine Gesellschaft konzentriert. Die geschilderten Vorgänge werden auch weder begrüßt noch verworfen. Im Gegenteil. Bei Döblin überlagern sich Bilder des Schreckens mit Bildern der Entzückung. Der jeweilige Ausschnitt aus der künftigen Geschichte wird nie eindeutig beurteilt. Marduks Herrschaft z.B. kann sowohl als Schreckens- und Terrorherrschaft bewertet werden als auch als Regierungsweise, die die Menschheit zu ihr selbst, zur Besinnung hätte bringen können.

Das Prinzip der Negation des Negativen wird hier noch weniger deutlich ausgesprochen als bei Kubin. Auch der Gleichnischarakter des Werkes ist viel verschwommener als sonst in der utopischen Literatur. Daß der Roman ein negativer Spiegel seiner Zeit ist, kann man nur aus dem Kontext seiner Entstehungszeit herauslesen. Während Kubins *Die andere Seite* die Jahre 1914-1918 beinahe prophetisch vorausfühlt, wurzelt Döblins Roman in den Wirtschaftskrisen nach dem Ersten Weltkrieg, im Krieg selbst. Das Erlebnis der ungeheuren Barbarei, das den Zeitgenossen Döblins zum Alltag wurde, ist die Folie für *Berge Meere und Giganten*. Das zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist auch der eigentliche Anfang der von Döblin entworfenen zukünftigen Menschheitsgeschichte: "Es lebte niemand mehr von denen, die den Krieg überstanden hatten, den man den Weltkrieg nannte."(13)

Die Unmöglichkeit, in diesen Zeiten hoffende Utopien zu entwerfen, hat bereits hellsichtig ein früher Kritiker eingesehen:

> "Es ist Zukunftsgeschichte, die Geschichte von dem kommenden Jahrtausend des Planeten. Wenn früher so etwas geschrieben wurde, war es meist in Form der Utopie; man hat vom Paradiese auf Erden gelesen [...]. Aber der Herr, der in dem Paradies Bellamys und Konsorten erwachen sollte, wurde von den Kanonen des Weltkriegs zu früh geweckt; heute ist wohl nicht mehr viel anderes als Schrapnellöcher von den alten Utopiekulissen übrig."[58]

Richtig konstatiert Roland Links, daß sich Döblin in dem Roman die Frage stellt:

> "'Was wird aus dem Menschen, wenn er so weiterlebt'. Der Ausgangspunkt ist das 'kranke Volk', das er [...] täglich in seiner Sprechstunde immer noch an den Folgen des Krieges, vor allem aber unter den Auswirkungen der Ausbeutung leiden sah. Resignation, Tendenz zur Flucht und zugleich Aufbegehren, hoffnungsvolles Tasten nach einem Ausweg vermengen sich auch in diesem Werk. Der Resignation entsprang das pessimistische Zukunftsbild und die krasse Abwertung des Menschen in den einleitenden Partien, dem Aufbegehren das Gegenbild, die Vision einer harmonischen Gemeinschaft bewußter Menschen in den späteren Büchern."[59]

Man kann diese Interpretation akzeptieren mit dem Vorbehalt, daß die Vision harmonischer Menschengesellschaft nicht in den letzten Kapiteln, sondern erst auf den letzten Seiten formuliert wird; sie ist sonst in dem ganzen Werk präsent: in der Naturfaszination, die in ihm ausgesprochen wird, von der der Roman eigentlich lebt. Sie wird jedoch immer verdrängt, verdorben und zunichte gemacht von einer anderen Faszination: die Menschen, die den Roman bevölkern, können von ihrer Macht-und Gewaltlust nicht lassen, sie werden von einer geradezu dämonischen Kraft getrieben, alles zu zerstören, was sie zuvor mühsam aufgebaut haben. Erst nachdem sie sich in die unzerstörbaren Giganten verwandelt haben werden, wird der immer wieder aufwachende Drang, weiter zu treiben, das Unmögliche zu wollen, ein Ende gefunden haben. Das Unbesiegbare wird sich selbst besiegt haben, die Giganten werden sich in Natur verwandelt haben:

> "Es waren nicht mehr die Giganten, auseinanderprasselnd in Wälder Gebirge. Das donnernd sich anhebende Meer sprühte, wusch die Massen, die abstürzten, lose Stämme, leichtes Gestein und die Schleier ab. An Felsen zerrieb es

58 Alfred Döblin im Spiegel zeitgenössischer Kritik, S.134. (Abgedruckt aus: Carl August Bolander, Dages Nyheter vom 5.4.1924.).

59 Roland Links: Alfred Döblin, München 1981 (= edition text + kritik) S.83f. (Zitat aus: Alfred Döblin: Die Vertreibung der Gespenster, hg. von Manfred Beyer, Berlin 1968).

> sie, zersprengte sie in Lohe. Dann verebbte die schwarze Meeresstraße von Norden. Das tausendarmige Gewässer zog sich nach der Cardiganbucht zurück. Der Dampf über dem Meer verwehte. Irland hob sich seeflutend wieder aus dem Wasser. Auf Cornwall zerkrachten abrollend die steinernen Häupter und Arme der Giganten."(503)

Erst nach der neuen Welle der Barbarei und Zerstörungswut hat die Menschheit ihren Frieden gefunden, der als Naturnähe, Naturidentität auf den wörtlich letzten Seiten des Romans beschrieben wird. Der ideale Zustand, den die Utopisten geschildert haben, wird bei Döblin auch nur angedeutet. Nachdem er die Geschichte der Menschheit nach vorne abgewickelt hat, endet er bei einer Phase, die ein Neuanfang sein dürfte, mit dem man wieder zu erzählen beginnen könnte. Döblin schreibt keine Utopie, sondern er schafft einen Zukunftsmythos oder neue Zukunftsmythen.[60]

Wie in der *Anderen Seite* wird auch hier eine sehr ambivalente Beziehung sowohl zur Technik als auch zur Natur vermittelt. Die magisch abstoßende und magisch anziehende Kraft dieser Elemente bilden die Struktur des Werkes.

Das naturwissenschaftliche Können hat bei Döblin keine Entsprechung in der zivilisatorischen Entwicklung. Die Apparate werden zwar von Ingenieuren und Technikern in Laboratorien gebaut - Döblin hat hier interessanterweise sowohl die Gigantomanie als auch die Miniaturisierung der heutigen Industrie vorausgesehen - die Maschinen beginnen sich jedoch von den Menschen zu lösen, sie scheinen ihr eigenes Leben zu führen, wie Pflanzen eines Gartens, der vom Menschen angelegt, dann aber nicht bebaut wird. Sie verfügen allerdings nicht, wie ihre Entsprechungen in den SF-Romanen, über eine künstliche Intelligenz, sie entziehen sich nur der Kontrolle, katalysieren Massenpsychosen oder 'steuern' zivilisatorische Entwicklungen, die niemand gewollt oder gar vorausgesehen hat. Die Vervollkommnung des technischen Denkens trägt nicht zur Humanisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen bei. Obwohl die Menschen dank ihrer Apparate von der Natur unabhängig sein und die eigene Geschichte in eine humane, ruhige Bahn lenken könnten, von der die Utopisten aller Zeiten geträumt hatten, verurteilen sie sich selbst zum Rückfall in die Barbarei. Je erfinderischer der technische Geist, desto brutaler und gewalttätiger, rücksichtsloser und blutiger die menschliche Geschichte. Trotz Aufhebung der Grenzen zwischen den Rassen und Geschlechtern, auch zwischen den heutigen Staaten, verschwindet die Achtung vor dem menschlichen Leben, der Individualität und der Würde. Anstelle der alten entstehen neue Feindschaften, Gegensätze und Grenzen, die die Menschheit noch wirksamer unterwühlen als die Kriege

---

60 Vgl. Alfred Döblin im Spiegel zeitgenössischer Kritik, S.150. (Abgedruckt aus: E. Wenzig, Die Hilfe 31 (1925), S.141-143): "Das ist hier kein utopisches Ideal, sondern ein neuer Mythos."

und Konflikte, die den Zeitgenossen Döblins bekannt sein mochten. Die Kopplung des technischen Fortschritts mit archaischen sozialen Zuständen erzeugt einen paradoxen Effekt. Die wechselseitige Beziehung zwischen der Technik und Gesellschaft beruht auf keinen logischen, voraussehbaren Zusammenhängen, ähnlich, wie die Beziehungen zwischen einzelnen Menschengruppen und Individuen. Haß wechselt mit Liebe, Hilfsbereitschaft mit Böswilligkeit, Bewunderung mit Verachtung, Rache mit Unterwürfigkeit, Faszination mit Abscheu. Die Helden, oder eher Täter[61], mit deren Geschichten die Zukunftsvision bereichert wird, können töten, wen sie lieben oder liebgewinnen, wen sie noch vor einem Moment haßten. Ihre Gefühle, die in der Tradition unserer Kultur einer sozialisierenden 'Korrektur' unterzogen werden sollten, werden von allen Schranken befreit und verwandeln sich in Instinkte zurück. Ihre Taten sind unberechenbar, sie folgen den Naturgesetzen und sind wie Naturkatastrophen. Das allgemeine Wuchern und Sich-Überschlagen beherrscht den Roman. Diesem Unberechenbaren und Unvorhersehbaren, Wuchernden und Schrankenlosen sind nicht nur individuelle Schicksale verfallen, sondern Schicksale ganzer Völker, Geschlechter und Zeitalter.

Der Fortschritt wendet sich gegen sich selbst und erzeugt Barbarei, die Barbarei findet dann aber Kraft zu bewundernden, die Menschheit vereinigenden Taten, die wieder den allgemeinen Verfall in sich tragen. Erfindungen sind wie Naturplagen, Katastrophen, die sich nicht bezwingen lassen.

> "Wilder als je erhob sich um das Ende des fünfundzwanzigsten Jahrhunderts und den Beginn des neuen das Gespenst der neuen Erfindung, des vernichtenden Fortschritts. Erfindungen nahmen ganzen Industrien den Boden, leerten wie ein Krieg ein Dutzend blühender Städte aus, die sich auf die Wanderschaft begeben mußten. [...]
> Es war so geworden: niemand war vor Erfindungen sicher, die aus dem Hinterhalt auf die Menschen fielen. Wie früher Epidemien die Menschen verheerten, Städte ausrotteten, so jetzt das ruckweise Anwogen neuer Erfindungen."(67 und 68)

Die wechselseitige Beziehung vom technischen Fortschritt und beispielloser Barbarei ist das tragende Element der im Roman dargestellten Zukunftsvision.

Bei der Herstellung der künstlichen Nahrung z.B., einer Errungenschaft der Chemiker, die das künftige Schicksal der Menschen geprägt haben wird (das Futur II müßte zur Zeitform des Zukunftsromans werden), ging es den Wissenschaftlern um

61 Vgl. Links: "Bestimmte Epochen des 'historischen Geschehens' werden hervorgehoben und in ihnen wieder bestimmte Gruppen von 'Tätern', die ihrer Zeit den Stempel aufdrücken. Diese Täter sind keine Individuen, sondern bestimmte Typen, die mit einzelnen individuellen Zügen ausgestattet worden sind." (S. 88).

die Aufhebung der Hungersnöte, der "absurde[n] Abhängigkeit der Menschen von Hitze und Trockenheit"(70): auf den ersten Blick ein humanes und edles Ziel. Um dieses Ziel jedoch zu erreichen, werden Hunderte von Menschen als Versuchskaninchen getötet; den heutigen Leser mögen diese Beschreibungen jeweils an Konzentrationslager erinnern oder Assoziationen mit SF-Produktion hervorrufen.

> "Es waren die Menschenopfer, die man für die Versuche brauchte, sobald sie in ein gewisses Stadium getreten waren. Sie sahen aus wie die anderen; allmählich veränderte sich ihr Anblick, sie wurden durch andere ersetzt. Der Senat schickte aus der Stadt auf einen Hinweis die Menschen herauf, niemals unruhige ängstliche, noch Menschen, die Verdacht schöpften, sondern stets Beliebige, unter dem Schein der gewünschten Mithilfe und Einweihung in die Geheimnisse."(71)

Die Gefangennahme von Wissenschaftlern, die für die 'Sache' ihre individuelle Freiheit opfern müssen, ist auch heute in der modernen Physik, der Atomforschung ein Problem. Christa Wolf hat es z.B. auch in *Störfall* zur Sprache gebracht.

Das individuelle Leben, die menschliche Würde, die in unserem Kulturkreis, spätestens seit dem letzten Weltkrieg, den höchsten Wert haben, die zu schützen die höchste moralische Pflicht ist, spielen für Döblins Helden keine Rolle. Die jeweiligen 'Übermenschen', die Macht haben, verschleißen das Leben anderer, als ob es sich um Insekten und nicht um Menschen handelte. Je größer die technischen Möglichkeiten, desto grausamer und widerlicher der Tod Einzelner und ganzer Menschenmassen. Eine der Heldinnen, Alice Layard, die neben Meki die wichtigste Person bei der Herstellung der künstlichen Nahrung war, hat planmäßig Tausende von Menschen umgebracht, weil sie von Frauen, die ihr mißtrauten, zurückgewiesen wurde. Aber auch ihr Tod entspricht den Gesetzen der Welt, die Döblin entworfen hat. Als ob es sich in den Zeiten Neros abgespielt hätte, wurde sie in ihrer Wohnung von fünf Negern, die vom Senat geschickt wurden, totgeknüttelt.

Bei dem letzten großen Unternehmen, einem der letzten Kapitel der von Döblin erfundenen Zukunftsgeschichte, der Enteisung Grönlands, kommen ebenfalls Abertausende von Menschen um: nicht nur als zufällige Opfer, die das Unternehmen fordert, sondern als planmäßige Nahrung für die Herstellung der Turmalinnetze, später als Stoff für lebendige Türme gegen die Ursaurier.

> "Pflanzen, saftreiche, fette Tiere und Menschen waren der beste Boden, auf dem sich der Stoff [für die Turmalinnetze J.J.] anreichern ließ. [...] Die Verletzten ersetzte man durch neue. [...] Man sorgte dafür, daß aus entfernten Gegenden Arbeiter und Arbeiterinnen in Flugzeugen herankamen. Wer frisch ankam, unmittelbar in die Hallen gebracht wurde, erlag am raschesten.

> Ältere, die schon müde knoteten, hielten sich bis zu sechs Stunden. [...] Und als hätte sich die Kraft des Netzes, seiner Ausdehnung folgend, verhundertfach, geschah eine Vernichtung der Lebewesen in seiner Nähe von einer Intensität und Raschheit, die den Zusammenschluß des Netzes überhaupt unmöglich gemacht hätte, wenn es sich nur um einen Tag mehr gehandelt hätte."(378)

Es gibt auch freiwillige Opfer: von den Maschinenstürmern bis hin zu den Menschen, die an die lebendigen Türme angeschlossen waren, geben Einzelne oder ganze Massen ihr Leben für Ideen hin, die oft Wahneinfälle der Machthaber sind.

Berge von Leichen hinterlassen die jeweiligen Erfindungen und Unternehmen, die im Grunde genommen nicht der objektiven Notwendigkeit entspringen, sondern einem Überdruß und der Langeweile, der ständigen Unruhe der Menschen, die über das technische Wissen verfügen und zugleich von Trieben und dunklen Instinkten gelenkt werden. Auf der anderen Seite versuchen verschiedene Sekten und Kirchen eine Gegenbewegung zu dem alles verschlingenden technischen Fortschritt zu organisieren. Untergang und Erneuerung verschmelzen miteinander.

Die Macht, deren Pervertierung Döblin über weite Strecken studiert, wird als ein "höllische[s] Untier"(69) bezeichnet. Doch der Roman, der von Paradoxien lebt, zeigt auch eine andere Seite der Macht: nicht nur die dämonisch böse, sondern auch die dämonisch schöne, die faszinierende, anziehende, geschichtstreibende, auch wenn sie Menschenleben opfern läßt.

Die Menschheit verdankt endlich ihre Wiedergeburt sowohl dem technischen Können als auch der Machtbesessenheit der Menschen, die sich in Giganten verwandelt haben und als Giganten sich selber zwar vernichtet, der menschlichen Gattung aber einen Erlösungsweg eröffnet haben.

Technische Entwicklung und natürliche Urwüchsigkeit ringen in Döblins geschichtlicher Vision gegeneinander.[62] Dabei handelt es sich im Roman nicht um Beschreibung des naturwissenschaftlichen und technischen Fortschritts im Sinne einer futurologischen Prognose. Im Gegenteil. Des Autors technische Phantasie scheint auf einer logischen Empirie, einer wissenschaftlichen Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht zu bauen. Dabei fiele es gerade Döblin leichter, Voraussehbares zu entwerfen, weil er als Arzt mit naturwissenschaftlicher Ausbildung Voraussetzungen dafür hatte. Nicht jedoch um Vermittlung technischer Neuigkeiten oder der tatsächlichen Möglichkeiten der Naturwissenschaft geht es im Roman. Zwar sind die Meki-Fabriken, die künstliche Nahrung herstellen, die Flugapparate, die Waffen, die entfernte Verwandte der heutigen Atomwaffen oder Laserstrahlen sind, Ideen, die

62 Vgl. dazu Götz Müller, S.225f.

mit genialer Hellsichtigkeit die künftigen Errungenschaften auf dem naturwissenschaftlichen Gebiet voraussehen. Auch die sozialen Folgen des technischen Fortschritts, z.B. die Verzärtelung der Menschen, die sich nur künstlich ernähren, sind sehr wahrscheinlich. Ähnliche Einfälle findet man auch in der heutigen SF-Literatur. Sie sind auch für das heutige technische Denken nichts Unerreichbares. Trotzdem: Würde man in Döblins Roman eine technische Prognose finden wollen, müßte man ihn als Unfug, überdimensionalen Unsinn lesen. Die Erfindungen, die sich noch in den ersten Kapiteln im Rahmen des Vernünftigen und Wahrscheinlichen halten, wuchern aus, geraten aus den Fugen, verzerren sich zu grotesken Mißbildungen der menschlichen Phantasie. Die Turmalinschleier, die bei der Enteisung Grönlands verwendet werden, die Belebung der Untiere, die die Kraft des schrecklichen Wachstums übertragen können, deren Abwehr mit Hilfe von lebendigen Türmen, endlich die Giganten: Wesen, die menschlich sind, sich aber in Tiere und Pflanzen verwandeln, Tote beleben, ewig leben können, gehören nicht mehr in den Bereich der Wissenschaft, sondern in den einer unbegrenzten Phantasie. Döblins technische Einfälle zeigen uns ein schwer entzifferbares Janusgesicht. Auf der einen Seite vermitteln sie ganz eindeutig die Gefahren, die seitens der sich der menschlichen Kontrolle entziehenden Technik drohen, auf der anderen Seite symbolisieren die grotesken Giganten-Gestalten oder die Menschen-Türme nicht nur die Emanzipation der Technik, sondern zugleich deren Gegenteil: die ewige Sehnsucht des Menschen nach dem Urwüchsigen, nach der Identität mit der Natur. Sie versinnbildlichen den unbewußten, dumpfen Drang nach der Vereinigung mit der Erde, mit dem Universum, mit dem Kosmos.

Die zügellose Menschenverstümmelung und Verwandlung, das Ineinanderfließen tierischer und menschlicher Körper rufen wie bei Kubin die Assoziationen mit den Bildern Hieronymus Boschs hervor, mit den Bildern des Grotesken überhaupt. Die für die groteske Kunst charakteristische Verbindung verschiedener heterogener Elemente zu eigenständigen Wesen, die in ihrer Grausamkeit und faszinierender Schönheit zugleich abstoßen und anziehen, kann man sowohl bei Bosch als auch bei Döblin finden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß zu keinem der grotesk-apokalyptischen Werke der letzten Jahre die Frage Christa Wolfs, die im Groteske-Kapitel zitiert wurde: 'Treiben die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraus?' besser paßt als zu Döblins in den 20er Jahren geschriebenem Roman. Als ein charakteristisches Beispiel sei hier eine Stelle zitiert, die über die Folgen des Ursaurierangriffs erzählt:

> "An der Westgrenze Hamburgs an der See verwüsteten die anwandernden Untiere ganze Stadtteile. [...] Durch die brennenden Würfe, die Strahlen wurden die Tiere zerrissen, ihre Teile aber, Flüssigkeit spritzend, schleppten

sich verendend und andere aufsprießende Wesen mit sich schleppend in die Straßen und Anlagen. Die grausigsten Mißformen wurden da sichtbar. Verbackene Bäume, aus deren Wipfeln lange Menschenhaare herausragten, übergipfelt von Menschenköpfen, toten entsetzlichen häusergroßen Gesichtern von Männern und Frauen. Die Schwanzflossen eines Seetiers in eine Siedlung vor der Stadt fallend sammelten um sich Haufen toten Materials, Eggen Wagen Pflüge Bretter. In die wandernde sprießende dampfende Masse gerieten Kartoffelfelder, laufende Hunde, Menschen. Das wallte wie ein Kuchen auf, quoll hoch, zappelte über die besäte Ebene, rollte sich wie eine Lavamasse verheerend langsam vorwärts. Und überall wuchsen aus der sich rundenden schlagenden Masse Stämme, stockhohe Blätter hervor. Die Arme Beine, die sich aus dem flirrenden dunklen Gewebe vorstreckten, waren aus Fleisch und Knochen, oft dunkel umborkt, mit Zehen und Fingern, die sich zu Blattflächen ausbreiteten. Lange Haarmähnen fluteten über die Oberfläche des weichtierartigen Wesens, der dünstenden schlingenden Schnecke; Ranken und Häuserbalken waren in die Haare verfilzt."(407)

Es sind ähnliche Bilder, die auch Kubin bei der Beschreibung der Katastrophe von Perle oder des Kampfes Pateras gegen Herkules Bell malt. Döblins Phantasie überbietet aber alles, was in der deutschen Literatur bis dahin entstanden ist. Götz Müller weist hier jedoch richtig auf die Verwandtschaft mit der grotesken Ikonographie und der Malerei des 19. Jahrhunderts hin. Das Beispiel des *Organischen Lebens* von Moritz von Schwind ist in diesem Zusammenhang sehr überzeugend, weniger vielleicht die allegorische Malerei von Böcklin. Der Hinweis auf Salvadore Dali[63] führt zu der Assoziation mit dem Surrealismus. Zumindest die äußere Bildlichkeit des Romans erinnert an die surrealistische Malerei, für deren frühen Vorläufer man übrigens auch Heronymus Bosch hält. Dalis Einfluß auf Döblin wäre allerdings nicht möglich, weil seine künstlerischen Anfänge zeitlich später sind als die Entstehung der *Berge Meere und Giganten*. Dafür fallen die Anfänge des Surrealismus ebenfalls auf die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg. Die Beschäftigung mit dem Problem, ob die Verwandtschaft mit dieser Bewegung nur äußerlich und unterschwellig oder gar zufällig war, oder ob der Autor sie kannte, muß der Döblinforschung überlassen werden. Man könnte in diesem Zusammenhang auch fragen, ob Döblin nicht einfach unter Drogen- oder Medikamenteneinfluß gestanden hat, als er seine phantastischen Wesen erfand. In dieser Zeit waren Drogen nicht selten eine Quelle 'dichterischer Inspiration'. Es wäre jedenfalls anzuzweifeln, daß die Objektivierung der unbewußten, irrationalen psychischen Zustände in der 'überrealistischen' Kunst die Auf-

63 Vgl. Götz Müller, S.228f.

gabe seines Romans sein sollte. Eher sollte man die surrealistischen oder grotesken Bilder in *Berge Meere und Giganten* mit Döblins Naturauffassung verbinden.

"Die Welt stelle, meint Döblin, 'im ganzen die vieldimensionale Äußerung eines Ur-Ichs, eines Ur-Sinns dar'."[64] Das Ineinanderfließen der Pflanzen-, Tier-, und Menschenwelt, insbesondere in den Gestalten der Giganten, wäre eine allegorische Darstellung eines solchen Ur-Ichs. Döblin bedient sich der Bilder der Mythologie[65] und der modernen Malerei, um seinen eigenen Naturmythos zu schaffen.

Der Roman hätte dann auch mit der utopischen Intention wenig zu tun. Höchstens könnte Venaska, die als eine erotische Muttergöttin[66] zur Verwandlung der Giganten in die Natur und somit zur Befriedung der Menschheit beigetragen hat, als eine utopische Gestalt interpretiert werden.

Das utopische Denken wird hier in dem Wunsch ausgedrückt, die Menschheit möge einmal die Ur-Identität mit der Natur erreichen und somit zu ihren Quellen zurückkehren. Daß unsere Kultur dabei untergehen muß, und daß die Zukunft nicht auf der Fortsetzung unserer europäischen Vorbilder bauen wird, offenbart sich auf jeder Seite des Romans. Doch trägt der Untergang der abendländischen Zivilisation nur mit Vorbehalt apokalyptische Züge. Zwar wird auf den ersten Blick die Struktur der Apokalypse beibehalten: der Dualismus zwischen Defizienz und Fülle: sie äußert sich sogar nicht nur in der ganzen Geschichte, sondern vielmehr partiell in einzelnen Taten und Handlungen, Reaktionen und Gegenreaktionen der Helden und in jeweiligen Geschichtsphasen, doch letztlich fehlt hier die typische Inversion von Anfang und Ende. Die erzählte Geschichte, die eine Verlängerung unserer Geschichte ist, hat immer ein dialektisches, doppeltes Gesicht. Sie wird nicht ganz verworfen, sondern immer auf ihre letzten Konsequenzen gebracht, zugespitzt und verabsolutiert. Der Neuanfang trägt ebenfalls keine Züge der totalen Glückseligkeit des Neuen Jerusalem. Er ist lediglich eine Möglichkeit, die die Menschheit aufgreifen kann, aufgreifen muß, um zu überleben. Der Schluß des Romans drückt eine im literarischen Werk ausgesprochene Hoffnung aus, aber keine Gewißheit. Denn die Ruhe und das Glück haben hier keinen Ursprung in himmlischen Kräften, die dem Menschen sein Schicksal zufallen lassen. Hier liegt der wichtigste Unterschied der von Döblin erzählten Untergangsgeschichte gegenüber der biblischen Apokalypse.

Dies macht auch *Berge Meere und Giganten* zum Vorläufer der heutigen Katastrophenliteratur. Im Menschen selbst liege nämlich seine Niederlage, sein Untergang oder sein Glück. Er gestaltet selbst sein Schicksal. Weder Katastrophe noch Erfüllung werden ihm von außen zugeteilt. Alles hat seinen Ursprung im unbe-

64 Links, S.90, zitiert aus: Alfred Döblin: Das Ich über der Natur, Berlin 1928, S. 243.

65 Zu der Verwandtschaft der *Berge Meere und Giganten* mit der (vor allem) antiken Mythologie siehe Götz Müller, S.230.

66 Vgl. ebd., S.229f.

rechenbaren, instinktiven, dunklen und doch mächtigen Ich des Menschen. So wird der Schluß des Romans eine gewisse Chance aussprechen:

> "Schwarz der Äther über ihnen, mit kleinen Sonnenbällen, funkelnden verschlackenden Sternhaufen. Brust an Brust lag die Schwärze mit den Menschen; Licht glomm aus ihnen."(511)

Ob der Mensch diese Chance aber wahrnimmt, hängt von ihm ab. Deshalb bricht hier die Geschichte ab; was später gewesen sein wird, wird sich wieder als Geschichte gestalten und nicht als utopischer Stillzustand.

Werke wie *Die andere Seite* oder *Berge Meere und Giganten*, Autoren wie Kubin, Kafka, Döblin, Musil etc. haben am Beginn des 20. Jahrhunderts das geistige Klima für das heutige utopieskeptische Bewußtsein vorbereitet. Zukunftsvisionen werden immer weniger glaubwürdig, wenn sie als statische Gegenbilder zur gegebenen Wirklichkeit entworfen werden. Sie müssen der bruchstückartigen Gestalt der heutigen Welt, dem immer ambivalenteren Charakter der ethischen und ästhetischen Werte gerecht werden.

4. Die grotesken Apokalypsen ohne Hoffnung. Die Literatur der Nachkriegszeit

> *"Die Sintflut ist herstellbar. [...] Wir stehen vor der Wahl, ob es eine Menschheit geben soll oder nicht."*[1] *(Max Frisch)*

In der Nachkriegszeit scheint sich der Trend zur radikalen Utopieskepsis zunehmend durchgesetzt zu haben. Auch Bilder des Untergangs sind in der Literatur immer häufiger. Friedrich Dürrenmatt mit seinen *Physikern*, Max Frisch mit der *Chinesischen Mauer*, den Tagebucheintragungen, auch mit dem *Biedermann*-Stück, Wolfdietrich Schnurre und sein *Los unserer Stadt*, Herbert Rosendorfers *Der Ruinenbaumeister*, Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic* und manches Gedicht von ihm (etwa *Die Blindenschrift*)[2], Alexander Kluges *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang* etc. könnten hier exemplarisch interpretiert werden.

Auf manche dieser Werke wurde bereits stichwortartig eingegangen.

Ein besonderes Phänomen ist das Werk von Thomas Bernhard. Auch er benutzt die utopische Symbolik: vor allem die der (modifizierten) Insel, die als Landschaftsstaffage bei der Beschreibung der monomanischen, ich-bezogenen, einsamen und kranken Existenzen dient.

Die Gestalt einer von der Außenwelt getrennten Insel hat z.B. das Kalkwerk:

> "Das hochgewachsene Gestrüpp ist so hoch gewachsen, [...] daß kein Mensch mehr einen Blick auf das Kalkwerk werfen kann [...]. Das Kalkwerk sei ja auch nur von der Ostseite her zu erreichen [...], gegen Norden [...] grenze das Kalkwerk wie auch gegen Westen ideal ans Wasser, gegen Süden ideal ans Felsengestein."[3]

Die Helden der Erzählung *Midland in Stilfs* leben im Hochgebirge, getrennt von Menschen und Zivilisation. Sie hassen Besuche, nur die des Engländers Midland dulden sie. Stilfs, das für ihn eine Chance und Hoffnung bedeuten könnte, ist für die drei Bewohner ein freiwilliges Gefängnis.

> "Während [...] der Engländer noch eine Zukunft hat, war uns [...] wieder vollkommen klar geworden, daß wir keine Zukunft mehr haben. [...] Es ist

---

1 Max Frisch: Die Chinesische Mauer, in: Ders.: Stücke I, Frankfurt/Main ²1974 (= st 70), S.133-209, hier S.143.

2 Zur Wandlung der utopischen Bildlichkeit bei Enzensberger siehe übrigens Reinhold Grimm: Das Messer im Rücken. Utopisch-dystopische Bildlichkeit bei Hans Magnus Enzensberger, in: Gnüg/Entwürfe, S.291-310.

3 Thomas Bernhard: Das Kalkwerk, Frankfurt/Main 1973, (= st 128), S.21.

> alles eine Frage der Zeit und diese Frage erschreckt uns nicht mehr, weil wir wissen, daß wir am Ende sind und das Leben für uns keinen Sinn mehr hat."[4]

Die Suche und Sehnsucht nach einem Sinn endet hier und in anderen Werken Bernhards in Sinnlosigkeit, die Sehnsucht nach Geborgenheit, die die (utopische) Abgeschiedenheit gewährleisten könnte, mündet in Einsamkeit, das Glück stülpt sich zum Unglück um. Das utopische Potential, das sich noch eröffnet, wird immer zurückgenommen. Wie Thomas Fraund schreibt:

> "...nicht im Sinne umgreifender, allgemeiner Geschichtsphilosophie kommen Melancholie und Utopie zur Geltung, sondern nur in der Ästhetisierung des einsamen Menschen, dessen [...] ständige Bewegung [...] der Verzweiflung, [...] in den Bereichen von Alltag, Wahnsinn und Tod sich kristallisiert, um schließlich in der Offenheit der 'Grenzüberschreitung' zu enden, in der radikal, weil wörtlich genommenen Utopie. Allein dieser einsame Mensch, sein Leiden und seine Trostbedürftigkeit bilden das Zentrum poetischer Gestaltung bei Bernhard.
> In diesem Sinne sind die wenigen Momente der Aufhebung existentieller Last [...] 'Vor-Schein' eines 'anderen Zustandes', Überwindung der alles umgebenden Endzeitsymbolik. Letztlich jedoch zielen Hoffnung und Verheißung ins Leere, da die Aufhebung der Melancholie nur in der Identität von Utopie und Tod sich vollendet. Alltag und Existenz bleiben immanent wie transzendent auf ihr Ende bezogen - das Leben ist 'naturgemäß' tödlich."[5]

Das Schaffen Thomas Bernhards könnte das radikale Beispiel für die totale Utopiewiderlegung sein. Wo die Utopie im Sinne von Hoffnung, Antizipation noch eine Chance bekommen könnte: nämlich im Existentiellen und dessen ästhetischer Gestaltung, wird sie von Bernhard in Symbolen und Denkstrukturen heraufbeschworen, um konsequent vernichtet zu werden. Bernhards *Auslöschung* bedeutet somit nicht wörtlich eine konkrete Weltkatastrophe, sondern sie bedeutet eine psychische Vernichtung, Vertilgung alles dessen, was für seine Protagonisten ihr eigenes Ich und dessen Mitwelt bedeutete. Es bleibt nichts mehr übrig, was sich der Auslöschung entziehen könnte. Welt- und Selbsthaß, Welt- und Selbstekel sind die Konsequenz des Bernhardschen Schaffens.

Für die näheren Analysen bietet sich hier jedoch eine Wahl an, die die These von der unmittelbaren geistigen Verwandtschaft der Utopiekrise mit der Existenzangst,

---

4 Thomas Bernhard: Midland in Stilfs, Frankfurt/Main [2]1973, (= BS 272), S.35f.

5 Thomas Fraund: Bewegung - Korrektur - Utopie. Studien zum Verhältnis von Melancholie und Ästhetik im Erzählwerk Thomas Bernhards, Frankfurt/Main - Bern - New York 1986 (= Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd.2), S.184.

die nicht mehr den einzelnen Menschen, sondern die ganze Menschheit betrifft, bestätigen würde. Es wäre zu einfach, eine zeitlich-kausale Beziehung zwischen dem Endzeitbewußtsein unserer Epoche (wie es der hier bereits mehrmals zitierte Günther Anders beschreibt) und dem Utopieverlust herzustellen. Ein Literaturwissenschaftler kann diese Beziehung auch lediglich in der Frageform suggerieren. Was ist primär? Die langsame, einschleichende Müdigkeit, Zukunft zu entwerfen, zu planen, von Gegenwelten zu träumen? Oder vielleicht das kollektive Bewußtsein vom real, physisch drohenden Untergang, wenn nicht des ganzen Lebens, so doch unserer Zivilisation? Die beiden Stimmungen überlagern sich. Es mag sein, daß die Utopieskepsis die Endzeitstimmung unterstützt und selber wieder von ihr geschürt wird. Die Apokalypse ohne Hoffnung ist gewiß eine spezifische Erscheinung der Nachkriegszeit, also sekundär zur Utopieskepsis. Sie wird aber vom ökologischen und pazifistischen Bewußtsein begleitet, das an sich den pessimistischen Utopieverlust aufhebt.

Die Literatur scheint jedoch vom Optimismus der Ökologen und Friedensforscher nicht viel bemerkt zu haben. Die Tatkraft der Greenpeace-Bewegung ist den meisten Autoren fremd. Wenn sie auch noch 'Aufklärer' sind, dann immer resigniertere. Die vorliegende Untersuchung will und kann nichts - dies soll selbstverständlich sein - über die reale Lage der Welt aussagen. Ob die Menschheit wirklich bedroht ist oder ob wir in einem Zeitalter leben, das mit einem potentiellen Atomkrieg und der ganzen Umweltverschmutzung immerhin humaner ist als sehr viele frühere Epochen mit ihren Folterungen, Hungersnöten, Kriegen, Infektionskrankheiten, kann wahrscheinlich kein Mensch objektiv einschätzen.

Interessant ist für diese Studie lediglich die Wahrnehmung der Utopieskepsis in der Literatur und ihre Verbindung mit dem Untergangsbewußtsein.

An dieser Stelle sei noch einmal an das Phänomen der Reduktion erinnert, das Karl Heinz Bohrer an Beispielen Prousts, Joyces und vor allem Musils besprochen hat.

Der Möglichkeitssinn in der Gegenwartsliteratur äußere sich in einer reduzierten Form, die die Brücke zur Wirklichkeit zerstört, die jedoch als Kunstwerk die Hoffnung aufrechterhält. Mit dieser These wurde das Problem der Gegenwartsliteratur bereits im Utopie-Kapitel vorweggenommen. Dabei könnte der utopische Punkt den von K.H. Bohrer geprägten Begriff des utopischen Augenblicks ersetzen, damit dieses Phänomen doch nicht mit dem von Musil beschriebenen verwechselt wird. Man kann von der These ausgehen, daß sich die Utopie heute nur in einem solchen ästhetischen Punkt realisiert, in dem zwar nicht 'Glück' oder 'Ich-Ekstase' erreicht werden, der jedoch in der bloßen Kunstwerk-Existenz, die an sich den Untergang widerlegt, die Hoffnung aufrechterhält. Außerdem vermitteln die jeweiligen Werke

partiell, jedes für sich und jedes auf seine eigene Weise eine Möglichkeit, eine Chance, die zumindest dem literarischen Werk eine Existenzberechtigung gibt. In den meisten Fällen wird diese Chance außerhalb der Ästhetik des Werkes vermittelt, denn es überwiegt die Ästhetik des Häßlichen, die ähnlich wie in der traditionellen Apokalypse, die Endzeitstimmung unterstützt. Es überwiegen die Bilder des Todes, des Ekels, des Schmutzes.[6]

Der wichtigste Vorläufer der grotesken Endzeitvisionen der letzten Jahre, der bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit, parallel zu den Werken von Kasack, Jünger, Jens und bis in die 70er Jahre hinein die Utopie-Abkehr verkündet hat, war Arno Schmidt. Mit einem Beispiel soll er den Werken der letzten Jahre vorangehen: mit der *Gelehrtenrepublik*, dem Roman, der ein Paradigma der Utopieentwicklung in der Gegenwartsliteratur ist.

4.1. Arno Schmidt: *Die Gelehrtenrepublik*[7]

Der 1957 entstandene Roman, übrigens nicht der einzige von Arno Schmidt, der das Thema einer globalen Katastrophe und des Lebens 'danach', der ökologischen Fallen unserer Zivilisation, der bedrohten Zukunft der Menschheit aufnimmt, kann als nahezu beispielhafte Vorwegnahme der grotesk-apokalyptischen Zukunftsliteratur der letzten Jahre angesehen werden. Wie wenige andere Werke dieser Art macht der Roman von Schmidt deutlich, daß Wunschträume der Menschheit, die sich u.a. in den utopischen Romanen kundtun, im Zeitalter der Atombombe revidiert werden müssen.

---

6 Eine Ausnahme ist hier der Roman von Fritz Rudolf Fries: Verlegung eines mittleren Reiches, Frankfurt/Main 1984. Hier wird das Bild eines Naturparadieses als ästhetisches Mittel benutzt, den Untergang zu thematisieren. Die Besetzung eines kleinen Ortes von den Truppen des Reiches der Mitte bringt einen Klimawechsel mit, der offensichtlich von einer Strahlung, die auch tödlich ist, verursacht wurde. In der Hitze wuchert die Pflanzenwelt, die Menschen leben aber an der Grenze des Hungertodes. Die Ernährung von Pflanzen ist insofern nicht selbstverständlich als man viel Zeit braucht, um neue Obst- oder Gemüsesorten anzubauen. Dafür ermöglicht der Kontakt mit den Vertretern des mittleren Reiches die Besinnung auf den eigenen Geist und natürliche Lebensweise. "...Das paradiesische Reich nach der ersten Weltuntergangskatastrophe hat bei Fries die Struktur des ästhetischen Zustands", schreibt B. Greiner, "...dies neue Dasein [hat] seinen Keim der Auflösung in sich selbst [...] und nicht, wie es apokalyptische Literatur erwarten ließe, in einer zweiten äußeren Weltkatastrophe. Solch eine zweite Katastrophe steht zwar auch hier am Ende, aber sie besiegelt nur die schon angelegte innere Auflösung." Bernhard Greiner: 'Paradies am Ende der Welt'. Geschichten zu Fritz Rudolf Fries' Roman *Verlegung eines mittleren Reiches*, in: Grimm/Faulstich/Kuon, S.369-383, hier S.378.

7 Arno Schmidt: Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten, Frankfurt/Main [6]1978 (= Fischer Taschenbuch 685), Seitenzahlen im Text.

Schmidt parodiert in seinem Werk einige Untergattungen der literarischen Utopie: den Staatsroman, die Gelehrtenrepublik, die Robinsonade, die Uchronie.

Götz Müller nennt drei Vorbilder des Romans:

> "1. Die Fabel vom Inselschiff, eine Umbildung von Jules Vernes Roman *L'ile à hélice* 2. Die Republica litteraria als Basisutopie des Barock und der Aufklärung. [...] 3. Die Rahmenfiktion orientiert sich an Wielands utopischem Staatsroman *Der goldene Spiegel*, in dem der Autor als Herausgeber eines Textes figuriert, der aus dem Scheschianischen ins Sinesische, von da ins Lateinische und schließlich ins Deutsche übersetzt wurde."[8]

Hinzufügen muß man zumindest noch ein Vorbild, das Schmidt selbst suggeriert, indem er den Autor nennt (er soll bei Schmidt ein im IRAS wohnender Maler sein)[9]: Louis Sebastien Merciers *Das Jahr 2440.* Der wirkliche Louis Sebastien Mercier war im 18. Jahrhundert, wie in dem einleitenden Kapitel zu Utopie bereits angedeutet wurde, Verfasser der ersten Zeit-Utopie, die eine neue Dimension des utopischen Denkens eröffnet hat: während die ursprüngliche Raum-Utopie die Frage nach der Verwirklichungsmöglichkeit ihres Entwurfes überhaupt nicht stellte, so suggeriert die in die Zukunft verlegte Utopie diese Möglichkeit schon durch ihre Struktur. Und so muß man die katastrophischen Bilder Schmidts, nicht nur *Gelehrtenrepublik*, sondern auch *Schwarze Spiegel*, *Kaff auch Mare Crisium* auch im Sinne der Zeitutopie als Zukunftsvisionen interpretieren. Die Frage nach der Möglichkeit der Erfüllung der Zukunftsvision wird bei Schmidt ebenfalls gestellt: seine Welt der Zukunft, so phantastisch und SF-artig sie dargestellt wird, ist eine logische Folge unserer Welt. Schon die Tatsache, daß die Geschichte nicht in irgendeiner sehr fernen Zukunft oder auf irgendeinem fremden Planeten spielt wie in den meisten SF-Romanen, sondern im Jahre 2008, also bald, in geographischen Regionen, die man auf der Landkarte finden könnte, und daß der Erzähler ein Nachkomme von Arno Schmidt selber sein soll, gibt dem Geschehen einen linearen Kontakt mit unserer Zeit, erzeugt eine Illusion von Wahrscheinlichkeit, die zwar grotesk gebrochen wurde, an ihrem Wirkungseffekt jedoch nichts eingebüßt hat. Allerdings wird hier die Intention der traditionellen Uchronie auf den Kopf gestellt. Nicht eine herbeigesehnte, vollkommene Gesellschaftsordnung wird entworfen, sondern eine Horrorwelt, die auch mit dem Achselzucken der Resignation und mit einem zynischen Lächeln akzeptiert werden muß. Sogar der warnende Ton der Antiutopie wird in dem Roman ausgespart. Dieser Gestus: so und nicht anders wird es sein, und wir können nichts dagegen tun, unterscheidet grundsätzlich die Struktur der meisten post-utopischen Werke

8 Götz Müller, S.288.

9 "Ach doch nicht etwa der Louis Sebastien Mercier!?" (61).

der Gegenwartsliteratur von den Utopien, die eine alternative Welt, nach der wir streben oder vor der wir gewarnt werden sollten, entwarfen. Schmidts Werke sind radikal pessimistische Zukunftsvisionen, die sich in ihre einzige Chance, in die Lust der Imagination, retten. Wie Götz Müller schreibt:

> "Die Sorge um das Ganze legt eine Warnutopie nahe, doch eine Warnutopie im eigentlichen Sinne hat Arno Schmidt als radikaler Pessimist nie geschrieben.
> [...] Auf diese Weise ist es nicht das Utopische selbst, was als positiv-erfreuliches Gegenbild erscheint, sondern einzig und allein das Glück des Erfindens, der Selbstgenuß einer luxurierend wuchernden poetischen Imagination. Nur die ungehemmte Lust am Erfinden gewährt Freiheit und Autonomie, ein Refugium gegen das Andrängen des Realitätsprinzips."[10]

Ein Reisender - er ist hier ein Journalist namens Charles Henry Winer - besucht ein von der übrigen Welt getrenntes Land, wo, wie in allen anderen utopischen Erzählungen, der gewohnten eine andere Wirklichkeit entgegengestellt wird.

Wie es in vielen Utopien üblich ist, wird der erste Teil des Romans der Beschreibung der gegebenen Wirklichkeit gewidmet. Der Ausgangspunkt der *Gelehrtenrepublik* ist jedoch nicht die politische Realität des Autors Arno Schmidt, wie z.B. der Ausgangspunkt von *Utopia* von Morus die Regierungszeit Heinrichs VIII. war, sondern das Bild der Welt, in der sich der fiktive Autor des Romans, Charles Henry Winer, bewegt. Verfremdet wird seine Perspektive noch einmal dadurch, daß die erzählte Geschichte aus dem Amerikanischen ins Deutsche von einem Übersetzer übertragen wird, der den Bericht Winers oft kommentiert. Dadurch wird bereits auf der Erzählebene eine dreifach in Frage gestellte Perspektive gewonnen, von der aus wir erst die Negation des Negativen, nämlich der dem Leser vertrauten Nachkriegszeit in Europa und in der Welt wahrnehmen können; wir erfahren über sie nur Mittelbares, nämlich deren Konsequenzen:

> "Gehen; und immer wieder den Kopf über die Gedanken schütteln: was die beiden Kriege doch so angerichtet hatten!/ Europa lag zerstrahlt. Hier der große Streifen. /Der Papst umgesiedelt nach Neuva Roma. (Bei Bahia Blanca; wo man sofort eine neue Peterskirche errichtet hatte: sämtliche Reliquien waren ja angeblich gerettet worden.)/ Jerusalem weg (ein Ägypter, hatte es geheißen... Worauf natürlich ein Israeli unverzüglich nach Mekka gepilgert war: Hadschi!)./..."(18)

10 Götz Müller, S.30.

Die Folgen des atomaren Krieges sind verheerend: von den Nationen der Welt sind nur spärliche Reste übriggeblieben: diejenigen, die jetzt noch zählen, gehören den ehemals größten Nationalitäten: Russen, Amerikanern, Indern, Chinesen. Die anderen sind, bis auf zufällig Gerettete, ausgerottet worden. Der große Streifen, durch den Winer reist, ist ein riesiges Gebiet, das von mutierten Menschen bewohnt wird: Zentauren, Skorpionen-Menschen, Schmetterling-Menschen und dergleichen.[11] Die grotesken Wesen, die von Schmidt erfunden wurden, entbehren aber des tragischen Gestus der Mahn- oder Warn- Gestalten einer Anti-Atom-Bewegung. Sie leben vergnügt in ihrem zerstrahlten Gebiet wie in einem Reservat und ziehen aus ihrer Vierbeinigkeit oder Insektenartigkeit noch einen Vorteil.

> "Arno Schmidt koppelt die Tradition der Groteske mit den Folgen atomarer Unvernunft, anstatt elegisch zu klagen oder pathetisch zu warnen."[12]

Die Mutanten können sowohl die tierische Natur des Menschen und seinen angeborenen Hang zur Triebbefriedigung und Aggressivität als auch Folgen der unverantwortlichen Experimente mit der Atomspaltung als auch die spielerische Phantasie versinnbildlichen. Sie folgen der Ikonografie des Grotesk-Arabesken und sind zugleich Träger einer Gesellschaftssatire. Der Roman läßt sich hier nicht auf eine eindeutige literarische Tradition festlegen. Er trägt sowohl Züge einer heiterironischen Erzählung als auch die einer Katastrophenvision. Sowohl die Konflikte zwischen verschiedenen 'Gattungen' des Streifens als auch die politischen Konstellationen in der übrigen Welt erinnern an das Schema des kalten Krieges der 50er Jahre. Besonders der zweite Teil weist sowohl auf den Gleichnis- als auch auf den apokalyptischen Charakter des Romans hin. Utopie und Antiutopie, katastrophische Vision und groteske Bildlichkeit, SF-Phantasien und politischer Ernst werden von Schmidt zu einem bedrohlichen, weil heiter-ohnmächtigen Zukunftsbild verarbeitet.

Das eigentliche Ziel Winers ist IRAS, die Insel der Künstler und Wissenschaftler, die von dem fiktiven Übersetzer aus dem Amerikanischen ins Deutsche, einer in der Romanzukunft bereits tote Sprache, als 'Gelehrtenrepublik' bezeichnet wird, "zum ehrenden Gedenken an das uns - zumindest einstens - geläufige Stück des großen Klopstock."(61)[13] In IRAS wird nicht nur die Tradition der Gelehrtenrepublik

---

11 Auf die literarischen Vorlagen der grotesken Tier-Menschen in der *Gelehrtenrepublik* weist Götz Müller hin: S.385f.

12 Ebd., S.286.

13 Siehe dazu den Kommentar von Götz Müller: "Als Vorbild legt Arno Schmidt die Spur Klopstock [...]. Allein, der strikte Nationalismus von Klopstocks *Deutscher Gelehrtenrepublik* verbietet allzu große Nähe zu IRAS.[...] Schmidts Gelehrtenrepublik bezieht sich auf die barocke Idee einer internationalen Vereinigung von Gelehrten, die gegen nationale Politik und kriegerische Verwicklungen gefeit ist."(S.287f.).

persifliert, sondern auch die der Inselutopie, der Vision einer glücklichen und gerechten Staatsordnung. Dem Roman wird ein schematischer Plan, eine Art Karte, hinzugefügt, auf der die geometrisch-symmetrische Anlage geradezu in die Augen sticht. Über solche Karten und Pläne verfügten auch die meisten frühen utopischen Romane (Morus Campanella, z.B.), auch die deutschen: von Johann Valentin Andreaes *Christianopolis* bis hin zu der *Insel Felsenburg*. Während *Christianopolis* die strenge, geometrische Struktur der Stadtanlage bewahrt, versucht *Felsenburg* den Ansprüchen einer Insel gerecht zu werden; Klippen, Sandbänke und Buchten betonen die Unzugänglichkeit der Insel.[14] Schmidt verbindet das geometrische Prinzip mit dem Inselcharakter der Utopie: er erfindet eine künstliche Insel, die zwei Vorteile auf einmal bietet. Erstens rückt der Roman dank der Assoziation mit dem Philosophenschiff in Voltaires *Micromegas* in die Nähe der Satire. Zweitens läßt sich die wie ein Ei ovale Insel in zwei gleiche Teile durchschneiden, in zwei alternative Utopien. Dies stellt von Anfang an, ehe sich noch die ganze Idee der IRAS in eine Horrorvision verwandelt, das Prinzip der Gelehrtenrepublik in Frage, ähnlich übrigens wie in anderen Werken, in denen mehrere utopische Entwürfe auf einmal entwickelt werden und die Utopie relativieren.

Im übrigen erinnert die Struktur des Romans auch an die klassische Antiutopie, etwa an die *Schöne neue Welt* von Huxley, in der sich die beste aller Welten als ein schauerliches Mißverständnis entpuppt.

Gleich nach der Ankunft Winers auf der Insel erweist es sich, daß die Gelehrten und Dichter nicht im friedlichen Einverständnis in IRAS leben, sondern daß auch hier das Schema der politischen Konstellationen der übrigen Welt nachvollzogen wird; es ist auch das politische Schema des kalten Krieges der 50er Jahre und nicht das denkbar mögliche der Jahrtausendwende. Die Teilung der Interessensphären der Insel unter zwei Hauptmächte, die USA und die Sowjetunion, in die westliche, 'freie' Welt und das kommunistische Lager, ist an sich schon absurd: sie negiert das Prinzip der Insel und beweist, was sie eben widerlegen sollte: daß Wissenschaft und Kunst genauso abhängig von den politischen Verhältnissen sind wie die übrigen Bereiche des Lebens. Nachdem die Vertreter des Abwehrdienstes der beiden Seiten nach und nach vor Winer den Schleier lüften, weil sie ihn als Vermittler in politischen Verhandlungen gebrauchen wollen, fällt es dem Journalisten wie Schuppen von den Augen: die Insel ist ein riesiges Versuchsfeld für Wissenschaftler, nicht aber, wie die übrige Welt denkt und wie sie ursprünglich geplant war, als Hort des unabhängigen Denkens und der Geistesfreiheit, sondern als ein von niemandem

14 Vgl. ebd.: "Arno Schmidt, der an der Wiederentdeckung des Romans wesentlich beteiligt war, hat behauptet, es könne sich nur um die ähnlich geformte Insel Tristan da Cunha handeln. Die hohen Felsen, die die Insel umgeben, erscheinen unübersteigbar; Klippen machen eine Landung des Schiffes am Ufer unmöglich."(S.73).

kontrolliertes Versuchsgebiet, auf dem schaurige, gegen alle Kriterien der Humanität verstoßende Experimente durchgeführt werden. Künstler und Gelehrte werden oft als Versuchskaninchen mißbraucht. Ihre eigentliche Tätigkeit, der sie sich in IRAS widmen sollen, entartet je nach dem Lebensmodell der jeweiligen Machthaber. Die Genies der westlichen Seite tun in den meisten Fällen überhaupt nichts, sie verkommen im Saufen und Huren und nutzen die herrlichen Möglichkeiten der Insel, die ihnen zur Verfügung stehen, nicht. Auf der russischen Seite wird dafür hart und streng gearbeitet, Kunstwerke entstehen jedoch in Kollektivarbeit, die Schaffensfreiheit wird abgeschafft, somit auch praktisch die Kunst getötet. Und inzwischen spezialisieren sich die Wissenschaftler auf beiden Seiten in Transplantation der menschlichen Organe in Tierkörper oder in Hibernation; die Genies der jeweils anderen Seite werden zu diesen Zwecken entführt und mißbraucht. Nicht die freie Entwicklung des menschlichen Geistes, sondern sein praktischer Gebrauch im ideologischen Kampf ist die eigentliche Aufgabe der IRAS. Die Gelehrtenrepublik ist ein genaues Spiegelbild des kalten Krieges, eine Satire auf Machtkämpfe unserer Zeit und Denunziation der in den 50er Jahren wie auch heute bis vor kurzem dominierenden Gesellschaftssysteme: in den beiden Fällen ist bei Schmidt der Wunschtraum zum Alptraum geworden.

Dem Roman von Schmidt fehlt aber, trotz so deutlicher Anspielungen auf die utopische und antiutopische Literatur, eine sehr wichtige Komponente der Utopie: der Ernst, mit dem sie, andere Wirklichkeiten entwerfend, die eigene reformieren oder gar verändern möchte. Dieser Ernst wird zwar von verschiedenen Utopisten auch mit unterschiedlicher Intensität und Konsequenz wahrgenommen: er pendelt zwischen satirisch-heiterem Anspielungsspiel, gelassenem Glauben an die Kraft des menschlichen Verstandes, verbissener Überzeugung von der Richtigkeit der eigenen Konzeption, dem erhobenen Zeigefinger des Warners und der pathetischen Mahnung oder Hoffnung trotz allem. Arno Schmidt entläßt uns in allen seinen utopischen Entwürfen, auch in seiner 'klassischsten' Utopie, der *Gelehrtenrepublik*, mit dem Gelächter eines Zynikers, der weder zu mahnen noch zu warnen, weder zu planen noch zu träumen, weder zu glauben noch zu hoffen gesinnt ist. Der einzige Ernst seines Zynismus besteht darin, daß er der beschriebenen Sachlage völlig gemäß ist. Hinter dem "spielerischen Utopismus"[15], wie Götz Müller den Zukunftsentwurf von Schmidt bezeichnet, versteckt sich eine sehr scharfsinnige Analyse und Bilanz der Möglichkeiten, die sich vor der Menschheit eröffnen. Schmidt gibt weder der Gegenwart noch der Zukunft eine Chance: er schildert geradezu meisterhaft eine Patt-Situation, die sowohl für die politische Lage der Welt in den 50er Jahren als auch für die Zukunftsprognosen ein Gleichnis sein kann, sowohl für die Chancen des

15 Ebd., S.285.

physischen Überlebens als auch für die Entwicklung des Geistes, sowohl für den sogenannten Westen als auch für den sogenannten Osten: überall bietet uns Schmidt eine Prognose, die makaber und lächerlich zugleich ist: makaber, weil sie den Menschen seiner menschlichen Würde beraubt, lächerlich, weil sie etwas vom Menschen übrig läßt, was das Pathos der Warnung entschärft. Die Menschheit nur teilweise zu vernichten, aus einem Teil dieses Teils nur halbe Menschen (und halbe Tiere: dennoch zum Teil menschlich und sympathisch) zu machen, den menschlichen Geist nur teilweise auf einer halbierten Insel überleben zu lassen und den Bericht darüber nur teilweise, weil mittelbar, in Form einer Übersetzung, erscheinen zu lassen, ist ein Effekt, der aus der Warnung ein Spiel macht. Alle diese halbierten und teilweisen Prognosen über die Zukunft konstatieren eine Hoffnungslosigkeit, von der die Antiutopisten nicht träumten.

In die Fußstapfen Schmidts treten diejenigen Autoren der Gegenwart, die das zielgerichtete Denken alter Utopien aufgegeben haben, die Planung, Ordnung und Hoffnung, Glauben und Erwartung revidieren mußten zugunsten einer Zersetzung des systematischen Denkens. Wie G. Müller über *Kaff auch Mare Crisium* schreibt:

> "Im Gegensatz zur klassischen Utopie generiert die Vorstellung nicht die Konstruktion einer besseren Welt, sondern die Zersetzung der gegebenen."[16]

Schmidt beginnt bereits in den 50er Jahren, praktisch parallel mit Kasack, Jünger, Werfel, Jens und anderen Epigonen der literarischen Utopie und Antiutopie, die Reihe der Werke, die von der Utopie endgültig Abschied genommen haben. Weder eine glücklichere oder bessere Zukunft noch ein anderer Wirklichkeitszustand stehen am Ende der Negation der negativen Realität.

So konsequent wie Schmidt spielt kein Autor der Gegenwart mit dem Genre der literarischen Utopie; keiner bedient sich so durchgehend der utopischen Symbolik und der Struktur der utopischen Erzählung. Bei vielen anderen aber findet man partiell Anlehnung an den utopischen Gedanken, Polemik mit der utopischen Intention, Antwort auf die utopischen Träume der Menschheit. Die Utopie wird herbeizitiert, um zerstört zu werden.

Besonders intensiv wird die Tendenz der Utopieverweigerung in den 80er Jahren. Im folgenden werden einige Werke, die diese Entwicklung bestätigen, interpretiert.

16 Ebd., S.292.

4.2. Tankred Dorst: *Merlin oder das wüste Land*[17]

Tankred Dorsts *Merlin* ist einer der wenigen Fälle, wo das Wort Utopie als gedankliche Vorlage für das Werk direkt genannt wird. Das Drama ist an der Schwelle der 80er Jahre entstanden (Die erste Fassung in *Theater heute* 4/79, Buchfassung 1981), als eine Welle von Endzeitgeschichten in der deutschen Literatur begonnen hat. Vielleicht wäre es gut, den Einblick in die moderne 'Apokalyptik ohne Hoffnung' gerade mit diesem Stück zu eröffnen, weil es direkt die Utopie-Tradition anspricht, um sie in eine Untergangsvision einmünden zu lassen, eine Untergangsvision, die aber nicht ohne einen grotesk-ironischen Bruch vorausgesagt wird.

> "*Merlin* ist eine Geschichte aus unserer Welt: das Scheitern von Utopien, das hat ja mit uns zu tun, ich empfinde es jedenfalls so. Und ein schlechtes Ende nehmen meine Stücke meistens, ich weiß nicht, ob das eine Grundveranlagung ist, ob das zu meiner Handschrift gehört", sagt Tankred Dorst.[18]

Das schlechte Ende, ob die Autoren es selber wollen oder nicht, gehört immer häufiger zu der 'Handschrift' der heutigen Schriftsteller.

Das Drama greift, wie auch viele andere Katastrophenbücher der letzten Zeit, eines der utopischen Motive der Kulturgeschichte auf: diesmal ist es König Artus' Runde Tafel und die Gralsuche.[19] Die von König Artus, und eigentlich von Merlin, gegründete Tafelrunde soll bei Dorst den Zeiten der Barbarei ein Ende setzen, soll den sinnlosen Kriegen einen Sinn geben und soll endlich den ewigen Frieden herbeiführen:

> "Durch einen Zauber verwandelt Merlin den Runden Tisch in einen utopischen Paradiesgarten: die Utopie einer friedlich gewordenen Welt. Der Löwe, das Schaf, Sir Orilus und einige Ritter steigen auf den Tisch und gehen verwandelt, wie im sanften Traum schwebend, umher. Sir Orilus legt seine Rüstung ab und setzt sich zwischen Blumen nieder: ein dicker, nackter, rosiger Mensch. Er singt mit schöner, heller Stimme ein Lied über das Leben im irdischen Paradies."(85)

---

17 Tankred Dorst: Merlin oder Das wüste Land, Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt/Main 1985 (= st 1076). Seitenzahlen im Text.

18 Tankred Dorst, hg. von Günther Erken, Frankfurt/Main 1989 (=st 2073), S.175 (zitiert nach: FAZ, 17.10.1981).

19 Zum Motiv des Grals als Utopie siehe: Joachim Bumke: Die Utopie des Grals. Eine Gesellschaft ohne Liebe?, in: Gnüg/Entwürfe, S.70-79.

Merlin ist als Sohn des Teufels 'ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute will und stets das Böse schafft'. Die schöne Utopie von der Tafelrunde, einer Welt, in der "der Geist [...] über das Chaos herrschen"(274) sollte, geht nicht in Erfüllung.

> "...Wer das Negative ausschalten und zurücklassen will, statt es, indem er darauf zugeht, zu überwinden, muß ihm letztlich wieder verfallen. Das Modern-Utopische geht an sich selbst zugrunde."[20]

Zwei Heere, das von Mordred und das von Artus, treffen wie apokalyptische Untiere aufeinander. Sie zermalmen, in einem geradezu symbolischen Akt, Galahad, den legendären Gralfinder, den Erwählten, der in Dorsts Drama den Gral noch nicht gefunden hat. So verschwindet die Hoffnung auf das ewige Glück.

Die Tafelrunde, die Gralsuche und andere mittelalterliche Mythen sind in Dorsts Stück zwar nach der Art der modernen Fantasy-Geschichten umgearbeitet, sie dienen jedoch nicht der Belebung der alten Rittersagen und ihrer Anpassung an den Geschmack des heutigen Lesers.

> "Die fantasy-Mode [...] komme einem Bedürfnis nach heiler Welt entgegen. [...] Bei Tankred Dorst, Adieu-fantasy, ist die heile Welt zu Ende."[21]

Der Hof von König Artus ist ein Gleichnis für die Welt:

> "Dorsts *Merlin* behandelt in dem Bankrott der Artuswelt, im Zerbrechen der Tafelrunde und im schlimmen Ende des Traums vom Gral, lebendige Erfahrungen seiner Leser bzw. Zuschauer, die in den symbolhaltigen Details seines mittelalterlichen Bilderbogens immer neue Möglichkeiten für aktuelle Auslegungen entdecken können."[22]

Die Vision der vorletzten Szene vom erloschenen Zwergplaneten Erde (übrigens der letzten Szene der *Physiker* von Dürrenmatt auffallend ähnlich) deutet unmißverständlich darauf hin, daß der beschriebene Untergang zwar auf der Bühne den Hof von König Artus betrifft, in der Wirklichkeit aber unsere Welt betreffen kann, die von christlichen Wertvorstellungen und der seit Jahrhunderten vorbestimmten Glückserwartung geprägt ist. Die Rittersagen und ihr Bezug zur Wirklichkeit bilden einen sehr gekonnt gemachten Kontext für die Hauptthese des Stückes, für die Widerlegung der Utopie von der Geschichte.(Vgl.275)

---

20 Erken: Tankred Dorst, S.183.

21 Ebd., S.179f (zitiert nach: Der Spiegel 44, 26.10.1981.)

22 Rüdiger Krohn: Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel *Merlin oder Das wüste Land*?, in: Euphorion, Bd.78, 1984, S.160-179, hier S.178.

Wie Rüdiger Krohn schreibt:

> "...Utopien, wie schön und überzeugend sie auch sein können, [haben] keine dauerhafte Chance der Verwirklichung [...], der Traum von einer besseren Welt [wird] zuallererst von denen zerstört [...], die ihn am leidenschaftlichsten träumen; [...] das 'Prinzip Hoffnung' [darf] nur ein Prozeß und niemals ein Endziel sein; [...] das Gute [ist] zugleich der Kern des Bösen..."[23]

Die Katastrophe der Tafelrunde ist allerdings eine der möglichen fiktiven Katastrophen, die man literarisch ins Unendliche variieren kann; nur die Katastrophe der realen Welt wäre endgültig; sie hat aber bisher nur in der Kunst stattgefunden. Dadurch werden ihr auch der Ernst und das Pathos der Endgültigkeit genommen. Unsere Welt und die alte Artus-Legende dürfen sich auf der Bühne miteinander verbinden, um zuletzt doch Unterhaltung und somit Hoffnung sprechen lassen zu können.

> "Dorsts *Merlin* ist das vergnüglich-ironische Muster eines Szenarios, welches mit der Apokalypse so unerschütterlich rechnet, daß es geradezu unabdingbar ist, diese zu überleben - um mit ihr rechnen zu können. [...] Im Zeitalter der Reproduzierbarkeit alles Produktiven heißt das Geheimnis: Wiederholung - auch und gerade des (scheinbar) Unwiederholbaren. Darin besteht die hübsche Theatralik des Geschichtspessimismus, der ja so optimistisch aufs 'Auf Wiedersehen!' setzt"[24], schreibt G. Stadelmaier.

Die Widerlegung der Utopie durch den modernen Geschichtspessimismus, durch die Apokalypse ohne Hoffnung, wird in der katastrophischen Literatur der letzten Jahre tatsächlich noch einmal widerlegt, und zwar dank dem nur in der Literatur möglichen Humor angesichts des Untergangs. Diese Widerlegung der Widerlegung wird jedoch abermals relativiert: nämlich in der Art dieses Humors: in dem Galgenhumor, in einer zynischen Verzerrung, die die fiktiven Weltuntergänge grotesk bespiegelt. Trotzdem: die Welt lebt doch so lange, wie man Bücher über das Ende schreibt, wie man ins Theater geht, um zwei Stunden lang die Katastrophe auf sich wirken zu lassen.

Der Dichter als Narr unserer Zeit: damit wäre das eigentliche Problem vielleicht auch abgetan, wenn zum Wesen des Narren nicht der Ernst gehörte, der vom Witz nur überdeckt wird. Der Narr darf die Wahrheit sagen. Und so nimmt auch Tankred Dorst seinen Stoff ernst, er meint das wüste Land wörtlich:

---

23 Ebd., S.171.
24 Stadelmaier, S.359.

> "Mich beschäftigt, daß unsere Welt, in der wir leben, unsere Kultur, endlich ist. Ich denke, es gibt drei große Probleme, auf die ich immer gestoßen bin. [...] Das eine ist die Überbevölkerung, das andere sind die ökologischen Probleme, und da ist die Atomkraft, von der Atombombe ganz abgesehen. Ich denke, das sind Dinge, die auf ein Weltende zutreiben."[25]

Trotzdem suggeriert allein schon die ästhetische Gestaltung des Hoffnungsverlustes, daß die Aufrechterhaltung der Hoffnung herbeigesehnt wird.

In diesem Sinne werden weiter einige Endzeitgeschichten der letzten Jahre analysiert. Entscheidend für die Wahl war die unmittelbare Anknüpfung dieser Werke an die Tradition des utopischen Denkens.

4.3. Stefan Heym: *Ahasver*[26]

Das Wort 'Utopie' fällt in Stefan Heyms Roman nur einmal: am Ende des Buches. Es hat hier die Bedeutung, die ihm oft die Umgangssprache zuspricht: es bedeutet Chimäre, etwas Unerfüllbares, Unrealistisches. Mit 'Utopie' wird die Vorstellung vom Reich Gottes auf Erden abgetan. Die Sehnsucht nach dem himmlischen Neuen Jerusalem, das die Folge der Apokalypse sein soll, wird ausgelacht:

> "...ich will einen neuen Himmel schaffen und eine neue Erde", sagt der Reb Joshua, genannt Jesus Christus, "darin sollen sein Liebe und Gerechtigkeit, und die Wölfe sollen bei den Lämmern liegen, und der Mensch soll nicht mehr des Menschen Feind sein, sondern Hand in Hand sollen sie wandeln unter meiner Sonne und im Schatten meines Gartens.
> Ich, Ahasver, aber sah, wie die vier dunklen Reiter sich auf die Schenkel klatschten vor innerer Heiterkeit und wie die sieben Häupter des Antichrist grinsend die Zähne bleckten..."(285)

Als abgedroschene Utopie wird die Vision des Paradieses auf Erden bezeichnet. Denn die Wirklichkeit sieht (in Heyms Roman) ganz anders aus.

Gott ist seine Schöpfung entglitten. Der Mensch, obwohl sein Ebenbild, hat seine Chance verdorben. Haß, Aggression, Kriege und immer raffiniertere Selbstvernichtungsmittel bestimmen die menschliche Geschichte. Das Opfer Christi, der durch seinen Märtyrertod die Menschheit zur Besinnung bringen sollte, hat niemanden erlöst. Gott hat seinen Sohn umsonst kreuzigen lassen. Aus seiner Schöpfung ist ein "stinkender Sumpf, in dem alles, was lebt, nur danach trachtet, einander zu fressen

25 Erken: Tankred Dorst, S.178 (zitiert nach: Literatur in Bayern, 5, September 1986, S.40).
26 Stefan Heym: Ahasver, Berlin 1988. Seitenzahlen im Text.

[...], ein Reich des Grauens, in dem alle Ordnung nur dazu dient, zu zerstören"(257), entstanden.

Die Hoffnung wird in dem Roman Stefan Heyms fallen gelassen: sowohl in den metaphysischen Dimensionen als auch auf allen anderen Ebenen des Werkes, das in drei Epochen zugleich spielt: 1. zwischen dem 19. Dezember 1979 und dem 15. Januar 1981 (der erste Brief Jochanaan Leuchtentragers an Prof. Beifuß - der Bericht von Major Pachnickel über das "Verschwinden (Republikflucht?) des Bürgers S. Beifuß"(260); 2. in der Mitte des 16. Jahrhunderts (Lucifer- und Ahasver-Kontakte Paul Eitzens); 3. In der Zeit der Wirkung Christi bis zu seiner Kreuzigung.

Recht hat, wie in dem Stück von Tankred Dorst, der Teufel behalten. Er hat Gott am sechsten Tag der Schöpfung, als der Mensch nach Seinem Bild und Gleichnis erschaffen wurde, gewarnt. Lucifer, der Herr über die Tiefen, hat seinen Mut mit Verbannung bezahlt. Trotzdem hat er klarer gesehen als der HErr selber. Der Mensch ist tatsächlich zu einem "Spott und Hohn"(7) auf das Bild Gottes geworden, wie der zu Fall gebrachte Engel es vorausgesehen hat. Ahasver, der mit Lucifer verstoßen wurde, hat jedoch geglaubt, daß man die Welt verändern und verbessern kann. Er war ein Revolutionär, der meinte, Christus könne die Welt nicht durch seinen Opfertod, sondern durch seine Taten erlösen.

Nicht von ungefähr soll gerade Ahasver, der Inbegriff des Judentums, "ein [...] Retter der Menschheit"(71) sein, wie ihn spöttisch Lucifer einmal genannt hat, als der ewige Jude gegen die Bestechung Judas' protestieren wollte. In dem Briefwechsel zwischen den Professoren Leuchtentrager und Beifuss findet sich Leuchtentragers Bericht über den Warschauer Ghetto-Aufstand. Es heißt, die Juden seien immer ein Volk gewesen, das den Glauben an Erlösung nicht fallen lassen wollte. Dies entspricht übrigens dem Wesen des apokalyptischen Denkens, das in der jüdischen Religion seine Wurzeln hat. Die Ghetto-Apokalypse endete allerdings nicht wie die religiösen Verheißungen mit dem ewigen Heil, sondern mit der Katastrophe. Wie Lucifer-Leuchtentrager schreibt:

> "Ich habe mich damals und später des öfteren gefragt, wieso es nicht eher, nicht schon am Beginn der Ghettozeit oder kurz danach, zu Aktionen des Widerstands kam, und ich sehe die Gründe dafür in der Religiosität der Juden. Es war ihnen unmöglich, sich vorzustellen, daß Wesen, die ihnen nach Körperstruktur und Fortbewegungsweise ähnelten, es sich vorgenommen haben sollten, sie total auszurotten [...]. Und ebenso unmöglich war ihnen anzunehmen, daß ein Gott, ihr Gott, das zulassen könnte. Die Nachfahren jenes Volkes, das Gott und dessen Erlösersohn und die zugehörige Ethik erfand, hofften fast bis zum Schluß auf Erlösung.

> Fast. Denn am Ende war die Verzweiflung. Am Ende waren die Fragen. Was war denn ihre Sünde gewesen, daß Gott sie so schrecklich schlug?"(137)

Sie haben nicht gewußt, daß Gott sie verlassen hat.

Ahasver waren die Menschen von Anfang an "eine so große Hoffnung"(8) gewesen, daß er an die höchste Stelle pocht, damit die etwas unternimmt. Er sucht Jesus auf, und verlangt von ihm, er solle das Werk der Erlösung nicht aufgeben. Das Reich Gottes sei nach seinem Opfertod nicht gekommen:

> "Kein Schwert, entgegen dem Wort des Propheten, wurde je umgeschmiedet zur Pflugschar, kein Spieß zur Sichel geformt; vielmehr nehmen sie die geheimen Kräfte im All und machen daraus himmelhohe Pilze aus Flammen und Rauch, in denen alles Lebendige zu Asche wird und zu einem Schatten an der Wand."(189)

Und tatsächlich wird nach dieser 'Intervention' Ahasvers von einer (Gottes)Stimme verheißen, Christus komme wieder auf die Erde und er werde Gericht halten über alle Sünder, "und da wird sein ein Heulen und Zähneklappern, die Gerechten aber werden leuchten wie die Sonne vor dem Herrn."(189)

Aus dieser Versprechung ist aber nichts geworden. Jesus hat zwar in Begleitung Ahasvers den Gott-Vater aufgesucht, doch der Alte, der "das siebenfach versiegelte Buch des Lebens"(257) in den Sand schreibt, hat die Menschheit aufgegeben. Die Geschöpfe, die er nach seinem Bilde geschaffen hat, haben ihre eigenen Gesetze entwickelt, auf die sogar Gott keinen Einfluß hat. Der Schöpfer weiß, daß auch Jesus und seine Wiederkehr daran nichts mehr ändern können. So beginnt die Apokalypse erbärmlich:

> "...und es kamen sieben greise Engel mit schütteren Bärten und zerschlissenen Flügeln, die trugen jeder im Arm eine zerbeulte rostige Posaune [...], GOtt aber wandte sich mir, Ahasver zu und sagte, Er hätte Gescheiteres von mir erwartet; dem Jungen sei nicht zu trauen, er werde's wieder falsch machen."(259)

Und Gott hatte recht. Die Apokalypse kommt mit allen vorhergesagten Begleiterscheinungen: den vier Reitern, Heuschrecken, Todesengeln, dem siebenköpfigen Tier, den Plagen und dem gläsernen Meer, "das zersprang"(284) und den Inseln, "die versanken, als wären sie niemals gewesen."(284) Nur das Neue Jerusalem ist nach all dem von Stefan Heym aus der Bibel übernommenen Gemetzel, den Gerechten unter den Menschen nicht erschienen. Es ist ausgeblieben. Mit der Vision der totalen Apokalypse endet der Roman.

An Stelle des himmlischen Jerusalem bleibt eine große Leere übrig. GOtt und sein Sohn Jesus sind Versager, die trotz ihrer Macht nicht helfen können. Noch größere Versager sind die Menschen selbst. Jesus wollte sie zweimal retten. Indem er den Tod am Kreuz gewählt hat, hat er die Chance vertan, die ihm gegeben wurde. Als er gegen den Willen des Vaters zum zweiten Mal erschienen ist, wollte er sein Martyrium nicht wiederholen, er wollte richten. Doch in dieser neuen Vernichtungsvision sind es nicht die himmlischen und infernalischen Kräfte, die gegeneinander ringen:

> "In seiner Sucht nach Macht, gepaart mit seiner Furcht vor seinesgleichen, habe der Mensch nach den Urkräften des Alls gegriffen, doch ohne diese zügeln oder regeln zu können; so sei Adam selbst, einst im Bilde Gottes geschaffen, zu dem Tier mit den sieben Häuptern und den zehn Hörnern geworden, dem Alles-Zerstörer, dem Antichrist."(251)

In der letzten Schlacht Armageddon, auf die, "laut Überlieferung, das Jüngste Gericht folgen soll"(250), wird der Mensch sich selber richten, er braucht nicht mehr das Schwert Gottes. Er hat Atomwaffen, die alles, was auf der Erde lebt, auslöschen können, und diese befinden

> "sich in den Händen einiger weniger Herrscher, Männern von beschränkter Denkungsart, die bei jeder Gelegenheit lauthals proklamieren, sie bräuchten ihr Arsenal zur Verteidigung des Friedens, denn der Friede erfordere ein Gleichgewicht des Schreckens."(251)

Weder Gott noch Jesus haben den Menschen, der Schöpfung Spottgeburt, an der Selbstvernichtung hindern können.

Die Welt mußte unter solchen Umständen, trotz des Teufels Bemühungen, untergehen. Der Teufel war in der Literatur oft eine ambivalente Gestalt. Er ist in *Ahasver* stets ein Aufklärer, er ist wörtlich Lucifer-Leuchtentrager: derjenige, der das Licht bringt.

Der Mensch will jedoch im Schatten suchen.

Zwei Vertreter von zwei Ideologien führt Lucifer in Versuchung: den lutherischen Theologen Paul Eitzen im 16. Jahrhundert und den marxistischen Atheisten Siegfried Beifuß in unserer Zeit. Beide, der Theologe und der Atheist, haben auffallend ähnliche Eigenschaften: sie dienen mit ihren wissenschaftlichen Erkenntnissen der jeweils herrschenden Macht und passen sich ihr an. Beide sind Utopisten: der eine verkündet das Heil im Jenseits, der andere behauptet, das Heil sei bereits im Diesseits erreichbar (wenn es nicht bereits erreicht worden ist: im real existierenden Sozialismus). Beide verdrängen jegliche Bedenken und die unter-

schwellige Gewißheit, daß ihre Theorien auf wackligen Füßen stehen. Paradoxerweise ist der Lutheraner schlimmer als der Marxist. Er verfügt über ein anpassungsfähiges 'Doppelbewußtsein', dank dem er alles zu seinem eigenen Gunsten interpretieren kann. Die Wahrheit über sich selbst vernimmt er z.B. aus dem von Leuchtentrager hervorgezauberten Brief Martin Luthers, in dem zu lesen ist, daß

> "der junge Magister Paulus von Eitzen ganz andres im Kopf habe als das Wort Gottes, dafür aber liebdienere und scharwenzele, [...] er wolle nur hoch hinaus und Macht über die Leute haben, statt in Demut und Herzlichkeit zu dienen."(97)

Eitzen ist zu primitiv und zu feige, um wirklich ein schlechtes Gewissen zu empfinden, aber schlau genug, um es zu verdrängen und auch jede Niedertracht zum eigenen Vorteil umzumünzen. Die entsprechende Strafe holt ihn ein: er muß den Grundsätzen, die er selbst gepredigt hat, folgen und dem Teufel seine Seele lassen. Sein Tod ist häßlich, wie sein Leben auch gemein war.

Dafür wird Professor Siegfried Beifuß, der andere Utopist von Amts wegen, auf eine nicht unangenehme Weise vom Teufel geholt. Denn sein Glaube an die alleinige Wahrheit der marxistischen Lehre ist nicht unerschütterlich. Auch sein Doppelbewußtsein scheint nicht so fest zu sein wie das Eitzens. Er läßt sich leichter von Argumenten überzeugen, leichter von fremden Grundsätzen verführen. Obwohl Marxist, ist er immerhin ein Wissenschaftler, dessen wissenschaftliche Neugier endlich auch über die Ideologie siegen mußte. Der von ihm vertretene wissenschaftliche Atheismus hat sich als viel wankelmütiger erwiesen als der christliche Glaube. Kein Wunder: Bei Heym enthält die jüdisch-christliche Religion immerhin ein Körnchen Wahrheit, obwohl kein Christ hätte je träumen können, wie diese Wahrheit über Gott und seine Schöpfung in Wirklichkeit aussieht. Professor Beifuß läßt sich jedenfalls gern vom Teufel holen; somit ließe sich sein Verschwinden doch als Republikflucht bezeichnen.

Beide Utopien der vollkommenen Glückseligkeit, der christlichen im Himmel und der kommunistischen auf Erden, werden in ihren Vertretern ausgelacht. Der Ernst gebührt Ahasver: seiner Ausdauer und seiner Sympathie für die Menschheit. Ob seine Mühe etwas nützt, bleibt fraglich. Der Mensch habe sich in seinem Größenwahn zu weit vorgewagt; die Selbstvernichtung stehe vor der Tür und Gott kann nicht helfen; und der Teufel hat seine Möglichkeiten auch erschöpft.

4.4. Carl Amery: *Die Wallfahrer*[27]

Wie die Denkweise der Vergangenheit, in der utopische Träume noch legitim waren, zu der unseren nicht paßt, verdeutlicht Carl Amery in seinem Roman *Die Wallfahrer*. Er bedient sich des Grotesken, indem er den Leser mit Kontrasten überrascht, das Unvereinbare vereinbart. Nicht zu vereinbaren sind bei ihm Vergangenheit und Gegenwart. Vier Pilger begeben sich auf die Wallfahrt nach Tuntenhausen, einer "seit Jahrhunderten gerühmte[n] Gnadenstätte Unserer Lieben Frau im Oberbayrischen"(7). Es sind der Einsiedler Gropp im 17. Jahrhundert, eine Komödiantentruppe, die das Sintflut-Stück Anton von Buchers spielen will, im 18. Jahrhundert, der Graf Innozenz Maria im 19. Jahrhundert und der Graf Marco von B.-Guadagni, der Kurt Eisner ermordet haben soll, im 20. Jahrhundert. Die Pilger werden für Momente, längere oder kürzere und ohne das Bewußtsein dessen, was mit ihnen passiert, aus der Vergangenheit in unsere Zeit eingeblendet. Sie empfinden dann die Welt so, wie man das Groteske rezipiert: als ihre und zugleich fremde Welt, die sie wiederzuerkennen glauben, die sich jedoch zugleich ihrem Verstand entzieht. Was für uns heute normal und gegeben oder zumindest möglich und erklärbar ist, wirkt auf die Vorfahren fremd, kurios, unheimlich. Bis auf das Badezimmer-Erlebnis des Grafen Innozenz Maria ist der Kontakt mit der höheren Zivilisation wenig erfreulich: Straßenlärm und Gestank der Motoren, das Grau der Autobahnen und Umweltverschmutzung bestimmen das Bild unserer Zeit. Oft ergibt die Konfrontation mit den Erzeugnissen der heutigen Technik einen humoristischen Effekt, oft wirkt sie grauenerregend. Es kommt zu komischen, meistens aber zu schauerlich-komischen Mißverständnissen. Als Beispiel stehe die Begegnung der Theatertruppe aus dem 18. Jahrhundert mit dem heutigen Militärgebiet:

> "Und da war denn gleich zu sehen, daß es mit der Endzeit doch die richtige Bewandtnis haben mußte: die ganze Bichl war aufs unbegreiflichste verändert. Keine fünfzig Klafter oberhalb des Wegs lief ein Zaun mit, wie ihn noch keiner von den Wasserburgern gesehen hatte: gefertigt aus lauter kleinen Vierecken aus Draht, an metallene Pfosten geheftet. Und drüber hatte man eine richtige Burg gebaut mit Verliesen und Plattformen, über die waren gewaltige grauschwarze Helme gestülpt, standen wie bis zum Hals vergrabene geharnischte Riesen da oben. Nur einer war abgenommen, da, wo er auf seinen Halsberg aufsitzen sollte, war eine kleine runde Bastion, und auf der knäuelten sich, die spitzen Schnauzen nach Nordosten gerichtet, drei stählerne Fisch-Vögel oder Vogel-Fische mit starren, nach hinten geschrägten Schwingen. Das war nichts, was je aus einer Arche Noah herausgefludert

27 Carl Amery: Die Wallfahrer, München 1986. Seitenzahlen im Text.

> war, vielmehr war hier großer mechanischer Erfindergeist am Werk gewesen. 'Seht da!' rief der Pater stenorisch [...] 'Schaut es Öng an, was des Menschen Ingenium zum Preise Gottes zu bilden vermag! Aufs Sinnreichste erdachte Flugmaschinen, möcht ich eine ganze Collektur verwetten, wenns erlaubt wär! Ja, wir sind in ein anderes Säkulum geraten, was im großen Gewebe der Ewigkeit nicht verwunderlich ist, frisch voran!' [...] Leni aber und Kathi waren totenblaß geworden, hängten sich aneinander, als gelte es einen bösen Orkan zu bestehen, und hielten den Musik-Wagen zwischen sich und der Fortifikation da droben."(150f.)

Die christlich-eschatologische Tradition bildet den Hintergrund für den Roman. Die Erlösungserwartung, die von der katholischen Religion kommt, wird auch am Ende des Buches erfüllt, nicht für die nahe Geschichte jedoch oder für die Geschichte der Menschheit überhaupt, sondern für kosmische Dimensionen, in denen die Welt und die Natur nicht untergehen dürfen. In diesem Moment wird bei Amery die Hoffnung aufrechterhalten, zwar nicht im Sinne Blochs, bei dem es sich ausdrücklich um die Entwicklung des Menschen handelt, aber dennoch durch die Beibehaltung der utopischen Intention.[28] Die katholische Folie des Romans von Amery ist nicht nur kein störender Faktor, ihn in das Genre der utopischen Literatur einzugliedern, sondern weist auf die Verwandtschaft der Theologie und Utopie hin, so wie es Peter J. Brenner im Zusammenhang mit Bloch sehr treffend bemerkt:

> "Wenn Bloch in anthropologisierender Wendung die eschatologische 'Reichs'-Idee aufnimmt, dann geschieht dies nicht in der Absicht ihrer atheistisch-materialistischen Reduktion. [...] Der christliche 'Reichs'-Gedanke bezeichnet ein Absolutum, in dem das Widerständige in der Welt überhaupt, nicht nur das soziale, aufgehoben werden soll. Diese Intention will Bloch in atheistischer Wendung erhalten wissen: die 'Gott-Hypostase' soll preisgegeben werden, nicht aber soll 'das mit einem Ens perfectissimum Intendierte aus den letzten Qualitätsinhalten des Prozesses, aus der Realutopie eines Reiches der Freiheit' entfernt werden. Dieses 'Ens perfectissimum' läßt sich nur im Sinne jener kosmologischen Utopie-Konzeption denken, die Bloch auch tatsächlich entwirft. Deren theologische Implikationen können auch mit der materialistisch intendierten Revision nicht gänzlich aufgegeben werden. Es bleibt ein metaphysisch inspirierter Überschuß, dessen reale Einlösbarkeit

---

28 Mit Recht weist auch Peter J. Brenner auf "eine deutliche Affinität zur Theologie" auch bei Bloch hin, dem es, "wie dem Christentum, um ein Transzendieren der Wirklichkeit zu tun" ist, "aber um ein Transzendieren ohne Transzendenz". Peter J. Brenner: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie, in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.1, S.11-63, hier S.18f.

> mit Kategorien materialistischer Dialektik nicht plausibel gemacht werden kann."[29]

Indem Carl Amery seine literarische Konzeption der Ewigkeit entwickelt, sprengt er sowohl alle möglichen christlichen Vorstellungen: erstens vom apokalyptischen Gericht, zweitens vom Menschen als Gottesgeschöpf, er sprengt auch die anthropozentrische Utopie.

Der Weltuntergang ist in vielen Varianten das eigentliche Hauptthema des Romans. Die Offenbarung Johannis, die Sintflut, Mene tekel, Weltende und andere 'Untergangswörter' wiederholen sich leitmotivisch in verschieden Konstellationen und im unterschiedlichen Kontext in den Wallfahrt-Abenteuern der Helden. Oft sind sie nahe daran, eine Mahnung, eine Warnung zu formulieren oder das Weltgeheimnis zu entziffern, das erst am Ende dem frommen Innozenz Maria offenbart wird. Sie sind jedoch, so sehr sie oft unter Menschen sind, einsam in ihren Erkenntnissen, können sie nicht in Worte fassen und ahnen nur, was sie weder aussprechen noch vermitteln können. Am eindrucksvollsten ist die Untergangs-Erfahrung des Einsiedels Gropp, dem sein

> "tumb-törichte[r] Verlaß auf Gottes Welt; der Verlaß darauf, daß die Sonne am Scheinen bleibt, der Mond am Umgehen in blauer Nacht, das Gras am Wachsen, Tier und Mensch am Kinderkriegen - wie versprochen unter Noahs Gnadenbogen *per omnia saecula saeculorum*"(80) entzogen wird.

Er sieht einen Trichter, in dem eine tote, gefrorene oder eingeschmolzene Stadt liegt, die einst eine Menschenstadt gewesen sein mag, und die durch - Gropp weiß es doch nicht - eine A-oder H-Bombe oder durch irgendeine andere vom Menschen erfundene Waffe zerstört wurde. Gropp versteht nur so viel, daß es ein Gericht war (oder vielmehr sein wird, denn es ist eine der Zukunftseinblendungen des Einsiedels):

> "Gericht, das sie selber angerichtet haben [...]. Das war Menschenwerk, Herrschaftswerk, wie es die Stadt selber gewesen, das Werk von vieltausend hellen Köpfen, von Leuten, die viel von der Schöpfung verstanden und von der Kunst, andere Leute zu befehligen, und von beidem nicht genug. [...] Wußten nicht, daß sie pfeilgrad auf dies zugelaufen waren, auf diese tote Stadt und Zeit, wolltens vielleicht nicht, wolltens aber doch, weil sie ein für allemal Sieger sein wollten über alle Kreatur, den Fluch über Adam und Eva dem Herrn und der Himmelskaiserin einfach wieder zurück an den Kopf schmeißen. Und da haben sie gesiegt, haben alle Geschöpfe besiegt, alle Kreatur auf Erden, haben nur nicht rechtzeitig bedacht, daß sie dazugehören,

29 Ebd., S.19.

> daß sie in ihre demütige Sterblichkeit gebunden und mit ihr eingeglast sind, als Schaubild für Sonne, Mond und Sterne."(82f.)

Gropp will es verkünden und will warnen, er vermag es aber nicht zu tun. Vielleicht könnte das Mädchen Amelie, die Gropp auf seiner Wanderung trifft, und die die blödsinnige Tochter Innozenz Marias ist - es ist wieder einmal ein Sprung in der Zeit -, die Warnung formulieren, aber man versteht sie nicht: "-das gehört wohl dazu...zu Kassandra. Oder?"(161) ahnt ihr Vater. Auch er kann jedoch mit dieser Ahnung nicht viel beginnen. Dem menschlichen Geschlecht wird Untergang ohne eine Möglichkeit der Wiedergeburt oder Erneuerung prophezeit. Die Rettung vor dem Weltende, und somit Hoffnung, wird auf einer völlig anderen Ebene, die dem Menschen unzugänglich ist, verkündet.

Die Handlung des Romans bewegt sich im Rahmen, den eingangs das "Vorwort: Literarische Annäherung an die Ewigkeit betreffend"(7) und am Ende "Zwei Schlüsse: Ein orthodoxer und ein häretischer"(383) bilden.

Gleich im Vorwort wird die Ewigkeit an die Endzeit gekoppelt, und erst zum Schluß wird es sich herausstellen, daß Amery aus dieser Paradoxie tatsächlich ein logisches (utopisches) Ganzes konzipiert hat. Allerdings ist für die Gattung Mensch in der Ewigkeit kein Platz mehr. Zuerst wird der Endzeit ihr metaphysisches Gewand genommen, denn im Grunde genommen sei sie bereits erreicht worden, und auch wenn dem nicht so wäre, ist die Vorstellungskraft des Menschen zu arm, um wirklich die unendliche Zeit erahnen zu können.

> "ENDZEIT:
> Welches Schreckenswort! Wie hallt und dröhnt es die Korridore der Geschichte hinab und hinaus in verhangene Zukunft! Wer erbleicht nicht bei seinem erzenen Klang? Wer wird dabei nicht von metaphysischem Schauer überlaufen? Wer erzittert nicht?
> Die Antwort: so gut wie niemand.
> Das hat Gründe. Zuoberst den: unsere Errungenschaften haben die Phantasien der Vorväter betreffend die Ewigkeit weit überholt, so oder so. Wen kann die Sehnsucht nach einem unkündbaren Abonnement in einer stratosphärisch gelegenen Prunkoper, wen die Angst vor permanenter Folterwerkstatt in vulkanischen Tiefen noch überzeugen? Überholt, so oder so. Und darunter ein noch wichtigerer Grund: unser klägliches Rüstzeug zur Erkenntnis der Wirklichkeit, von einer faulen Mutter Natur in bequemen Selektions-Schritten zusammengehudelt."(7f.)

So wird auch dem Menschen am Ende des Romans die Ewigkeit wörtlich versperrt, sie gehört nicht ihm, oder nicht ihm allein; er geht auf im Universum, dessen kleines

Teilchen er nur war. In dem ersten Schluß *Königin der Engel* wird noch versucht, den irdischen Vorstellungen vom Weltgericht gerecht zu werden: wir warten auf das Ertönen von Posaunen; der moderne, orthodoxe, engagierte, kosmisch-eschatologische und doch heimatverbundene (der Ort der Handlung ist, wie üblich, die Kirche in Tuntenhausen) Schluß kommt jedoch nicht hin.(Vgl.388)

Der andere Schluß ist zwar häretisch, dafür aber gerechter. Er spielt in ca. 50 Millionen Jahren und die Jungfrau Mutter GAIA hatte Zeit, den Planeten Erde nach der menschlichen Unwirtschaft wieder instand zu setzen. Das Jüngste Gericht, die Rechnung, nach der der Hochmut des Menschen verlangte, kommt aber nicht:

> "Hättest du wirklich die Stirn, nach dem Urteil zu verlangen, nach dem Verdikt über die Taten der Menschheit, - Taten des Wahnsinns, Taten des Hochmuts, der Habgier, der Angst, der Gefühllosigkeit?"(393)

> Der Mensch war ein Mißverständnis, ein kostspieliger Irrtum der großen Hirtin, er wurde "abgeschoben [...] als Irrtum der Evolution, zurückgeschüttet in den großen Komposthaufen zwischen Pilzfäden und rüstige Würmer..."(396)

Dem Frömmsten aller Frommen, dem Grafen Innozenz Maria, der jetzt, nach 50 Millionen Jahren körperlos über der Erde schwebt, wird jedoch die Entscheidung überlassen, ob die Evolution von neuem beginnen darf; es bleibt ihm nichts anderes übrig als ein JA zu sagen: in dem ewigen Reigen der Natur und der Welt, in der großen Vernunft des Universums wird auch der Hoffnung Raum gegeben: in den Kreisläufen der Evolution mag auch für ein neues Menschengeschlecht Platz entstehen.[30]

In diesem Sinne setzen die *Wallfahrer* doch die apokalyptische Tradition fort. Wie P.K. Kurz schreibt, sei Amery "eine humorvolle, in mehreren Teilen komödiantische, süddeutsch katholische 'Apokalypse' gelungen".[31] Die Heilserwartung wird hier wie in der biblischen Apokalypse nicht ausgeschlossen, sie wird allerdings zeit-

30 Diesen Einfall hatte Amery bereits: in *Der Untergang der Stadt Passau* läßt er die Geschichte nach einer großen Pest, die die meisten Menschen hingerafft hatte, noch einmal ins Rollen kommen. Er ist in seinem zwar witzig-brillanten, aber doch SF-Roman geneigt, noch einmal die menschliche Geschichte, mit all ihren Fehlern und Verbrechern wiederholen zu lassen. "Und da, mitten in seinem friedlichen Sterben, erschrak Lois zutiefst. Er, Alois Retzer, Apothekersohn aus Zwiesel, hatte das angerichtet. Er hatte eine neue mitteleuropäische Politik eingeleitet - und doch eine schändliche alte: die alte Politik der Wölfe und Schafe, der Tiger und Antilopen."(113f.) Eine utopische Dimension, ein richtiges Prinzip Hoffnung, das für das ganze Universum gültig ist, wird erst in den *Wallfahrern* ausgesprochen. Carl Amery: Der Untergang der Stadt Passau, München [13]1990.

31 Paul Konrad Kurz, S.168.

lich so hinausgeschoben, daß für unsereinen auch nur der barocke, wortreiche und sinnliche Untergang übrigbleibt.

4.5. Günter Grass: *Die Rättin*[32]

Eine ähnliche Chance wie bei Amery wird auch in der *Rättin* der Hoffnung gegeben. Auch hier geht nicht die Welt, sondern nur das Menschengeschlecht unter. In diesem Sinne ist auch hier 'das Ende aller Dinge' nur relativ. Bei Grass gesellt sich zu den biblischen Geschichten noch die Fortschrittsidee des 18. Jahrhunderts. Zwei Traditionsstränge: das Christentum und die Aufklärung werden so miteinander verknotet, daß sie endlich als eine Einheit hervortreten[33], eine Einheit, die als unsachgemäß, für unser Zeitalter veraltet und gefährlich, abgelehnt wird. Diese beiden Traditionsstränge entsprechen den von Klaus Vondung in seinem Apokalypse-Buch beschriebenen Geschichtsauffassungen: der apokalyptischen und der fortschrittsgläubigen. Mit beiden geht Grass ins Gericht.

An die Bibel wird im Roman ständig erinnert. Der Erzähler, und noch deutlicher die Rättin, übernehmen die Rolle eines neuen Johannes. Wie in Heyms *Ahasver* ist es jedoch nicht der Zorn Gottes, der über der Menschheit hängt, und der bisher milde genug war, nicht alle zu vernichten; diesmal ist es ein Schicksal, das unabwendbar zu sein scheint, weil es von Menschen selbst in ihrer blinden Dummheit bereitet worden ist: und da kein göttliches Urteil und kein göttliches Auge über die Menschen wachen, ist es wenig wahrscheinlich, daß auch diesmal jemand verschont bleibt. Die biblischen Parallelen wirken daher wie Hohn, sie bilden eine groteske Verzerrung der bis heute selbstverständlichen Tradition.

> "Wie einst der tote Christus vom Weltgebäude herab, spricht die Rättin vom Müllgebirge: Nichts spräche von euch, gäbe es uns nicht. Was vom Menschengeschlecht geblieben ist, zählen wir zum Gedächtnis auf."(14)

Die Verbannung der Ratte aus der Arche Noah interpretiert die Rättin als Ursünde der Menschheit, die bis heute folgenschwer ist. Wie damals schon sei auch jetzt der Mensch blind und könne weder die eigentliche Gefahr noch die eigentliche Rettung erkennen. Trotz der mahnenden Demonstrationen der Ratten wiegen sich die Menschen in dem seit Jahrhunderten von der christlichen Kultur geschürten Schlummer der Sorglosigkeit.

---

32 Günter Grass: Die Rättin, Darmstadt und Neuwied 1986. Seitenzahlen im Text.

33 Grass bezieht sich in der *Rättin* übrigens auf mehr Kulturtraditionen als nur auf das Christentum und die Aufklärung. Vgl. dazu: Paul Konrad Kurz, S.148.

> "Wie ihr kennen wir einschlägige Bibelstellen. Unsere von letzten Ängsten bewegte Flucht sagte: Hört auf, ihr Menschen, euch zu Ende zu denken. Macht Schluß mit dem Schlußmachen. Unübersehbar erfüllt sich der Sprache Weisheit. [...] Wie dumm sie bis zum Schluß auf Gewalt gesetzt haben. Einzig in Peking, Hongkong und Singapur, wo die chinesische Spielart des Humanen vorherrscht, in Neu Delhi und Kalkutta, wo wir schon immer, wenn nicht geheiligt, so geachtet waren, wurden unsere bewegten Warnbilder als Appell begriffen; doch die Zentralcomputer waren anderswo lokalisiert."(76f.)

Unsere seit zwei Jahrtausenden gefestigte Erwartungsmentalität, die hoffende Sehnsucht nach dem Paradies, Erlösung, Rettung, das heimliche Schielen nach dem Goldenen Zeitalter wird grausam und rücksichtslos in Frage gestellt: von einer Ratte. Die christliche, europäische Borniertheit habe den Großen Knall beschleunigt. Die Verbannung der Ratte aus der Arche Noah habe sich gerächt. Aber nicht nur dieser biblischen Ursünde wurde die Schuld an dem heutigen Unheil zugeschrieben. Die Aufklärung setzte fort, was das Christentum begonnen habe, sie saugte in sich den Hoffnungsgedanken der Bibel auf und legte ihn anders aus - vernünftig.

> "Von d'Alembert bis Diderot, es ist uns alles bekannt: die heilige Aufklärung und der Erkenntnisekel danach. Jede Ausscheidung menschlicher Vernunft" (24), sagt die Rättin.

Am Anfang sieht es so aus, als ob der Erzähler und mit ihm die Rättin noch einmal an die Vernunft appellieren wollten. Daß es allerdings nicht mehr gelingt, den Menschen zu erziehen, wird bereits auf den ersten Seiten des Romans deutlich. Der Erzähler sucht jedoch nach "Reizwörtern für ein Gedicht, das von der Erziehung des Menschengeschlechtes handelt."(7) Das Gedicht wächst sich zu einem dicken Buch aus, das am Ende doch in ein Gedicht mündet. Lessing sah in der christlichen Geschichte einen durchdachten Fortschrittsplan, nach dem die ganze Menschheit erzogen und sich vervollkommnen wird. Auch Fehler und Verirrungen hat er in seiner Theorie einkalkuliert: "Es ist nicht wahr, daß die kürzeste Linie immer die geradeste ist"[34], lesen wir bei ihm in der *Erziehung des Menschengeschlechtes*. Grass' Buch und das Gedicht am Ende dieses Buches lassen sowohl die primäre christliche, die verkündende und unvernünftige als auch die aufklärerische, vernünftige, abgewogene und fortschrittsgläubige Hoffnung fallen. Das Wort Hoffnung wird jedoch im Gedicht und im letzten Gespräch des Erzählers mit der Rättin mehrmals wiederholt, als ob auch jetzt, allen Erwartungen zum Trotz, der Menschheit noch

---

34 Gotthold Ephraim Lessing: Die Erziehung des Menschengeschlechtes, in: Ders.: Lessings Werke in sechs Bänden, Berlin, NO.43, Bd.6, S.274.

eine Möglichkeit gegeben werden sollte, wie einst in der Bibel. Aber auch diese bescheidene Hoffnung auf einen Fortschritt 'kleiner Schritte' wird auf den letzten Seiten des Romans als eine illusorische Vorstellung interpretiert. Schon in den ersten Zeilen des Gedichts wird der positive Wert des Hoffens überhaupt in Frage gestellt: "...und sich verbreitete ansteckend, eine heilsame Pest."(502) Der in den drei ersten Strophen variierte Gedanke an die Möglichkeit, die Menschheit noch einmal zu retten, wird in der letzten Strophe widerlegt:

> "Lauthals lachen die Ratten uns aus,
> seitdem wir mit letzter Hoffnung alles vertan haben."(503)

Auf den letzten Versuch, eine Utopie der friedfertigen Menschheit zu konstruieren, sagt die Rättin: "Ein schöner Traum..."(505).

"Schöner Traum", sagt auch Falk zu Ernst, als der vor ihm seine *Opus-supererogatum*-Utopie ausgebreitet hat.[35] Lessing hat nicht nur an die vollkommene Menschheit gedacht, er machte auch Vorschläge, die mit denen von Grass aus seinem letzten Gedicht durchaus vergleichbar wären:

> "...daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurteile der Völkerschaft hinweg wären, und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu sein aufhört [...] die dem Vorurteil ihrer angeborenen Religion nicht unterlägen, nicht glaubten, daß alles notwendig wahr sein müsse, was die für wahr erkennen."[36]

Ähnlich bescheiden verfährt der Raumkapsel-Erzähler in der *Rättin*. Er wünscht sich nur "...doch diesmal wollen wir füreinander und außerdem friedfertig, hörst du, in Liebe und sanft, wie wir geschaffen von Natur..."(505).

'Schöner Traum' ist die Antwort in beiden Fällen. Lessing formulierte jedoch seinen Traum als Postulat, als Appell an die menschliche Vernunft, die Folge seines aufklärerischen Fortschrittsoptimismus war. Marianne Henn nennt ihn einen "verantwortlichen Utopisten"[37], der keine konkrete Utopie darstellt, sondern ein regulatives Ideal, das zwar angestrebt wird, aber wahrscheinlich nie völlig erreichbar ist."[38] In der *Rättin* wird die Hoffnung auf eine schrittweise Veränderung der Gesell-

35 Gotthold Ephraim Lessing: Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer, in: Ders.: Lessings Werke, Bd.6, S.223-254, hier S.236. Den Hinweis auf die Opus-supererogatum-Stelle in *Ernst und Falk* verdanke ich Dieter Arendt.

36 Ebd., S.235.

37 Marianne Henn: Lessings *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer*: Gesellschaftsutopie und Verantwortung, in: Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit, hg. von Wolfgang Wittkowski, Tübingen 1988, S.137-148, hier S.145.

38 Ebd., S.144.

schaft als Illusion ausgelegt, Illusion, die den 'Großen Knall' nicht nur nicht verhindert, sondern sogar beschleunigt habe, denn sie habe die Menschen von der Wirklichkeit entfernt, habe sie mit Chimären genährt, habe die Überzeugung unterstützt, daß ein Ende nicht möglich sei. Auch die traditionelle utopische Hoffnung wird in den Roman eingeflochten, um als nicht mehr wirksam wieder abgelehnt zu werden.

Eine ständige Diskussion mit der herkömmlichen Utopie scheinen die Vineta-Stellen zu sein, zum Teil die ganze Forschungsexpedition der Frauen. Bezeichnenderweise verfolgt Grass diesen Strang seines Buches beinahe zu seinem glücklichen Ende, um ihn gerade in dem Moment zu unterbrechen, in dem die Frauen Vineta gefunden haben und in die Tiefe steigen wollen. In diesem Moment fallen die Bomben, und die schöne Utopie des Frauenstaates geht nicht in Erfüllung.

Auch der gut organisierte Agrarstaat der Ratten könnte ein Hinweis auf eine praktische, diesmal gar nicht phantastische Lösung sein, wie die Suche nach Vineta. Die Konzeption erinnert in vielen Zügen an die Gestaltung der Staatsutopien voriger Jahrhunderte. Die Rättin behauptet, die Menschen hätten die Katastrophe verhindern können, wenn sie imstande wären, sich wie die Ratten in Gruppen zu organisieren, wenn sie das kollektive Wir anstelle des individuellen Ich hätten annehmen können. Daß es gerade den Ratten, nicht den Menschen gelingt, den 'Vernunftstaat' zu verwirklichen, ist Verhöhnung der menschlichen Geschichte, in der Utopien entworfen, aber nie realisiert worden sind. Der Agrarstaat der Ratten ist für die Menschheit ein nie erfüllter schöner Traum - so wird nicht nur am Ende des Romans die Hoffnung auf eine glückliche Menschheit genannt:

> "Und ich sah Felder, bis zu den Horizonten: Rüben, Mais, Gerste und Sonnenblumen. Wie schwer sich die Fruchtkörbe neigten. Sah Kerne in ihrer Ordnung gereiht. Und farbige Vögel sah ich über den Feldern. Ein schöner Traum..."(400)

Diese Vision ist kein Beweis der menschlichen Tüchtigkeit, sondern der menschlichen Niederlage: denn die üppigen Felder gehören den Ratten.

Grass weiß, daß eine neue *Erziehung des Menschengeschlechtes* letztlich doch nur eine fratzenhafte Karikatur der alten werden kann. 500 Seiten lang sammelt er Reizwörter für ein Gedicht, das endlich nur das Gelächter einer Ratte hervorruft. Was an Hoffnung noch übrigbleibt, ist Gelächter, Humor, der sich jedoch sehr schwarz ausnimmt.

> "Bei ihm darf bis zum Schluß gelacht werden. Das ist er einem Ruf schuldig, der ihn in Grimmelshausens Nachfolge sieht. Auch ist der Weltuntergang nun mal eine Komödie. Aber noch lieber wäre dem Poeten, würde sein Buch als

> eine bis ins Groteske übersteigerte Frage verstanden, auf die Politiker mit Umwelt-Taten zu antworten hätten."[39]

Die Umwelt-Taten der Politiker bleiben in dem Roman aus. Des toten Waldes nehmen sich dafür die Grimmschen Märchengestalten an. Es ist allerdings kein neuer Einfall - *Der Butt* war schon eine großartige Variation des Märchens *Von dem fischer und syner fru*. In der *Rättin* wird aber die Märchenwelt im wahrsten Sinne dieses Wortes auf den Kopf gestellt. So werden die Gestalten und Motive, die immer als grausam und makaber interpretiert wurden, harmlos, beinahe idyllisch dargestellt, während die guten und sympathischen Gestalten tolpatschig, unbeholfen und einfältig wirken. Im Endeffekt werden die herkömmlichen ethischen und ästhetischen Begriffe und Gewohnheiten durcheinandergebracht. Die Welt, an die wir uns als Kinder gewöhnt haben, wird zerstört. Die alten Märchenmotive werden auch mit einem anderen deutschen Heiligtum verbunden: dem Wald. "Die Mythologie, die Deutschen und der Wald - das gehört zusammen."[40] Gerade am Motiv des Waldes gelingt es Grass meisterhaft, die absolute Unvereinbarkeit der Vergangenheit und der Gegenwart zur Sprache zu bringen. Der alten, naturverbundenen Sprache, die heute nur kitschig-ohnmächtig wirkt, wird die der zerstörten Landschaft gemäße, heutige Sprache entgegengestellt, die weder literaturfähig noch kommunikationsfähig ist, eigentlich nur noch aus Schimpfwörtern besteht. Der Wortschatz Goethes oder Brentanos würde angesichts des Müllbergs peinlich wirken.

> "Da wir uns einen Film wünschen, der sich als Stummfilm nur gelegentlich mit Untertiteln hilft, sieht man den in der Kanzlerrede beschworenen Wald heil rauschen. In Einblendungen tut sich der Waldesdom auf. Rehe äsen. Der Hirsch schreckt auf. Aus allen Wipfeln fallen Zitate. Und wie gerufen leert ein Knabe über einer auf Moos gebetteten Prinzessin des Knaben Wunderhorn aus: Blüten, Libellen und Schmetterlinge. [...]
> 'Du redest wieder mal Scheiße!' ruft [...] [der Sohn] dem Kanzler als Vater zu und beschwört Wirklichkeit. Man sieht Autohalden und Autoschlangen, Fabrikschornsteine in Betrieb, heißhungrige Betonmaschinen. [...] Es fällt der berüchtigte Saure Regen. [...] Folgerichtig entleert der Knabe von vorhin über der schlafenden Prinzessin, die im nun toten Wald schlummert, das andere Wunderhorn: Müll, Giftdosen, Schrott. Als treibe es ihn, Autoabgase zu symbolisieren, furzt er der Prinzessin ins sogleich runzelnde Gesicht: so bleihaltig ist der Wind des Knaben."(S.54f.)

---

39 Jürgen Schreiber: Der Herr der Ratte, in: Natur, München, 4/April, 1986.

40 Richard Faber: Kritik der Romantik. Zur Differenzierung eines Begriffs, in: DU 39, 1987, S.26-42, hier S.37. (Zit. nach: Süddeutsche Zeitung, 14.11.1983).

Grass greift ein Symbol auf, das nicht nur für die deutsche Literatur und nicht nur für die deutsche Romantik ein Schlüsselbegriff ist. Wie Canetti schreibt: "In keinem modernen Lande der Welt ist das Waldgefühl so lebendig geblieben wie in Deutschland."[41] Jetzt leidet besonders der Wald unter Umweltverschmutzung. In der *Rättin* vernichtet der saure Regen nicht nur die Bäume, er vernichtet den Inbegriff, die Möglichkeit der Identifikation mit einem nationalen Mythos, mit einem kulturellen Erbe, endlich vernichtet er auch die Sprache.

Im Roman scheinen zwei Methoden diskutiert zu werden, wie man sich dem nahenden Untergang stellen kann, wie man ihm vorbeugen könnte. Beide werden als unwirksam abgewiesen. Die erste Methode, die 'konservative', postuliert, die drohende Katastrophe nicht zur Kenntnis zu nehmen, sich in den Schlummer der Zitate zu wiegen, Hoffnung nicht aufzugeben, an den Fortschritt zu glauben. Die andere Methode schlägt vor, angesichts der untergehenden Natur und der untergehenden Menschheit seinen Mann zu stehen, Widerstand zu leisten, zu warnen, zu appellieren, zu retten. Da nur eine kleine Minderheit die wirkliche Gefahr wahrnehmen will, sind die Rettungsaktionen beinahe a priori zum Scheitern verurteilt. Keine einzige Gestalt des Romans schlägt eine wirksame Lösung vor: weder die 5 Frauen, die an Bord der 'Neuen Illsebil' die Verquallung der Ostsee untersuchen und Vineta finden wollen, noch die Punks, denen die Ratten als Kuscheltiere dienen, noch die Märchengestalten, noch die Ratten. Die Versuche, die Menschheit trotz allem zu retten, versanden in der Ohnmacht oder werden gewaltsam unterdrückt, wie der Widerstand der Märchengestalten:

> "Wie nebenbei wird das Knusperhäuschen zerstört. Überall liegen zermanscht, geborsten, entzwei, in Stücken: der Zauberspiegel und Rumpelstilzchens Bein, die Zwergmützen, des Wolfes geplatzter Reißverschluß und Rotkäppchens Kappe. Verstümmelt des Mädchens Hände, Schneewittchens Sarg in Scherben, zerfetzt das Wörterbuch, ein jeglicher Band..."(435f.)

Zwar läßt der Erzähler Hänsel und Gretel märchenhaft davonlaufen:

> "Jetzt überrollt der Drachen das sich im Tode noch küssende Paar, will nun Hänsel und Gretel hinterdrein, will des Kanzlers Kinder fressen und niedermachen; aber die beiden sind weit weg schon und auf und davon..."(437)

Den guten Schluß hat aber Herr Mazerath, der Inhaber des Videofilms, der die Umweltaktion zum Thema hat, erfunden. Seine Parole: "Hoffnung schöpfen! Das Wunder nie ausschließen"(438) wirkt wie eine Parodie des christlichen Glaubens an Erlösung, zumal Oskar den Erzähler noch dazu bewegen will, es "nicht beim Weg-

41 Elias Canetti: Masse und Macht, München (= Reihe Hanser 124), S.190.

laufen zu lassen, vielmehr einen anderen, womöglich verklärten Schluß zu suchen"(438). Der gute Schluß gehört zum Konsum-Repertoir der heutigen Massenkunst. Der Erzähler gibt ihn der Ironie preis, indem er an den Satz "aber die beiden sind weit weg und auf und davon" ein Gedicht über die heutige Betroffenheits-Kultur anschließt. Betroffen ist der Mensch, der sich durch Massenmedien an vieles gewöhnt hat und gegen vieles abgehärtet ist, nur ästhetisch, so wie auch der Märchenschluß der Hänsel- und Gretel-Geschichte ästhetisch ist:

> "Dennoch sollte der Mensch, heißt es in Kommentaren, Betroffenheit zeigen können; wenigstens nach der Abendschau ab und zu."(438)

Paradoxerweise nimmt Grass auch seinen eigenen Roman in diese Betroffenheit zum Schein auf, zu ihr gehört eigentlich ein großer Teil der 'Katastrophenliteratur', die zwar warnen soll, der Menschheit das Bild ihres Endes vorhalten will, sich jedoch ihrer eigenen Ohnmacht zu gut bewußt ist.

> "Ein zorniger Mann an der Schwelle zum Alter schüttelt noch einmal die Fäuste, sich seiner Ohnmacht bewußt.[...] Trotz allem inhaltlichen Fatalismus, der so gar keine Hoffnung mehr übrig läßt, ist *Die Rättin* ein Angstschrei..."[42]

Durch das zynische Gelächter, daß den Roman begleitet, durch die groteske Verzerrung des Untergangsproblems, dringt der moralisierende Ton des besorgten Autors Grass durch - dies muß man am Ende ausdrücklich betonen. Die Polemik mit der Aufklärung ist nicht nur Persiflage, die christliche Religion wird nicht nur verhöhnt. Zwischen den Zeilen lesen wir die Sehnsucht nach einer besseren Welt, die, sei es nur im Traum, beschworen wird. Urs Bugmann geht wohl zu weit, wenn er in der Phantasie und dem Witz des Romans "ein Sich-Behaupten gegen Vernichtung und Aussichtslosigkeit"[43] sehen will. *Die Rättin* ist von der zukunftsoptimistischen Botschaft eines *Butt* doch weit entfernt. Immerhin will aber Grass den Roman nicht umsonst geschrieben haben. Wie eine seiner Rezensentinnen schrieb, lasse sich vielleicht "mit solch ungebändigter Phantasie doch noch einiges in den Köpfen bewegen, damit die Geschichte weitergeht."[44] Das 'Vielleicht' und das 'Doch-Noch' wird hier plötzlich wichtig.

Es ist möglich, daß die Apokalypse im Roman nur geträumt wird, um die Rettungsmöglichkeit nicht ganz auszuschließen, um der Menschheit eine

---

42 Rudi Kost: Ein zorniger Mann an der Schwelle zum Alter in: Esslinger Zeitung, 26.2.1986.

43 Urs Bugmann: 'Ultemosch' und das Überleben der Ratten, in: Luzerner Neueste Nachrichten, 1.3.1986.

44 Eva L.Wahser: Von Ratten und vom Retten, in: Titel, München, H.2, 1986.

'Bedenkzeit' verschaffen zu können, der Hoffnung doch eine Chance zu geben. Denn die Hoffnung wird im Traum zugelassen:

> "Als könnte es gelingen, den Traum abzuwälzen, schrie ich mein Neinneinnein! Ich beschwor das Dritte Programm: Gleich hören wir den Pressespiegel. Gleich wird anderes wirklich. [...] Man kann wieder hoffen, bei aller Skepsis hoffen, rief ich und wollte nicht glauben, was ist. Hör zu, Rättin! beschloß ich, heute noch werde ich einen Baum pflanzen."(194f.)

Im Traumcharakter der Untergangsvision liegt das stärkste Hoffnungspotential des Romans.

> "Was bleibt [...] als 'die Unvernunft der Hoffnung, doch noch zu siegen durch Vernunft?' [...] Aufklärer sind immer Moralisten"[45],

schreibt Paul Dreykorn in seiner Rezension, einer der wenigen positiven Rezensionen über *Die Rättin.*

Man müßte hier auch einen Schritt in Richtung der Blochschen Vor-Schein-Theorie machen und noch einmal feststellen, was in dieser Untersuchung bereits mehrmals zuvor betont wurde: daß die Hoffnung (worauf auch immer: das Wort 'Hoffnung' beginnt auch hier seinen Sinn zu verlieren; man könnte genauso gut vom 'Sinn' sprechen) nicht verlorengehen kann, solange die Kunst bestehen wird, auch wenn in ihr das endgültige Ende der menschlichen Gattung thematisiert wird.

> "Bei aller Hoffnungslosigkeit seines Untergangspanoramas hofft er ja doch, nicht ganz umsonst aufzuschreiben, was uns anklagend und unverändert, unverbessert vor Augen steht."[46]

In der Ästhetik wird die Gefahr zwar festgehalten und dadurch auch verharmlost, andererseits ist die Kunst dank der Phantasie der Schriftsteller vielleicht noch imstande zu warnen, zur Vernunft zu mahnen und zu erschüttern.[47]

---

45 Paul Dreykorn: Die Verquallung und das Endspiel. Welches Wesen überlebt die atomare Apokalypse? *Die Rättin* des Günter Grass, in: Nürnberger Zeitung, 1.3.1986.

46 Hedwig Rohde: 'Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen...Jetzt als Buch erschienen: Günter Grass' *Die Rättin*, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 16.3.1986.

47 An dieser Stelle muß mit Paul Konrad Kurz polemisiert werden, der behauptet, "apokalyptische Betroffenheit" wolle sich bei der Lektüre der *Rättin* nicht einstellen. "Große Einfälle, gewitzte Partien, ironisch und satirisch vorgebracht, ein höchst moralischer Appell. Aber der spaßige Märchenerzähler, der mythische Beschwörer einer verlorenen Heimat und der apokalyptische Prediger: Sie fallen trotz virtuoser Amalgamierungskunst auseinander." (Paul Konrad Kurz, S.149). Es scheint aber, daß der ganze Effekt des Romans darin liegen soll, in der Unmöglichkeit, im Erzählen eine logische Ganzheit herzustellen, den Zerfall unserer Welt vor Augen zu führen: und dies zwar auf vielen Ebenen zugleich: auf der sprachlichen, moralischen, politischen, endlich auch ästhetischen. Wer eine Story erwartet hat, der hat ein falsches Buch gewählt. Heinz Ludwig

Vor allem gelingt es ihr noch einmal, von der Utopie zu retten, was von ihr übrig bleiben konnte. Die Utopie des Augenblicks, die sich nicht mehr im anderen Zustand, im Moment des Glückes artikulieren kann, wird hier doch aufrechterhalten: in den Momenten des Aufwachens.

4.6. Friedrich Dürrenmatt: *Der Winterkrieg in Tibet*[48]

Zukunftsentwürfe sind späte Kinder der alten Zeitutopien. Ob sie Zukunftsprognosen sind, bleibt dahingestellt. Bestimmt sind sie jedoch keine Wunschprojektionen oder politische Reformschriften mehr.

> "Dem desillusionierten Schriftsteller bleibt tatsächlich nur noch die riskante 'Freiheit des Geistes', um die Verselbständigung der Politik vom Individuellen her zu kontrollieren. So bewahrt sich ein schmaler Rest Hoffnung, 'daß die Entwicklung der Menschheit und die Notlage, in die sie dabei gerät, den Menschen zur Vernunft zwingt. Das Verfluchte dabei ist nur, daß uns vielleicht verdammt wenig Zeit dazu bleibt'. Nur wer so wenig Illusionen parat hat [...], ist berechtigt, wieder von Hoffnung zu sprechen."[49]

Dieses Fazit betrifft zwar die meisten Werke, die 'das Ende' zum Thema gewählt haben, gemeint ist aber im Speziellen Friedrich Dürrenmatts *Der Winterkrieg in Tibet*. Es ist nicht das erste und nicht das letzte Werk des Schweizer Autors, das mit dem Gedanken an den Untergang spielt. *Die Physiker*, *Das Unternehmen der Wega* oder *Der Auftrag* könnten an dieser Stelle ebenfalls analysiert werden. Das Prinzip, daß

> "eine Geschichte [...] dann zu Ende gedacht [sei], wenn sie ihre schlimmstmögliche Wendung genommen hat"[50],

---

Arnold nennt *Die Rättin* "eine opulente Erzähl-Orgie: barock in ihrer maßlosen Virtuosität...", und meint, sie wäre eigentlich kein Roman, was auch ihren Wert nicht vermindert. Heinz Ludwig Arnold: Erzählen gegen den Untergang.Günter Grass: *Die Rättin* - Kritik der Kritik, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg, 16.3.1986. Zu der 'Offenheit' der *Rättin* vgl. auch Reiner Scherf: Günter Grass: *Die Rättin* und der Tod der Literatur, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre, H.6 (Nov./Dez. 1987), 37.Jg. S.382-398.

48 Friedrich Dürrenmatt: Der Winterkrieg in Tibet, in: Ders.: Stoffe I, Zürich 1984, (=detebe 21155), S.95-179. Seitenzahlen im Text.

49 Gunter E. Grimm: Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel *Der Winterkrieg in Tibet*, in: Grimm/Faulstich/Kuon, S.313-331, hier S.327. Grimm zitiert hier Dürrenmatts *Monstervortrag* (WA 27).

50 Friedrich Dürrenmatt: 21 Punkte zu den *Physikern*, Punkt 3, in: Ders.: Komödien II und frühe Stücke, Zürich [4]1963, S. 353.

ist auch praktisch für alle seine Werke verbindlich. Im *Winterkrieg* betrifft der möglichst schlechte Schluß nicht oder nicht nur den fiktiven Helden, und er ist nicht ästhetisch zu interpretieren, sondern er scheint auf die Menschheitsgeschichte bezogen zu sein. In seiner Erzählung vergleicht Dürrenmatt die Entwicklung der Staaten mit der Entwicklung der Sterne. Wie die Sternenwelten sich bilden und im Keim schon den Kern der eigenen Vernichtung tragen, so streben auch Staaten nach der Entropie, nachdem sie sich in ihren Anfangsstadien organisiert und eine äußere Ordnung hergestellt haben. Bei den Geburten von weißen Riesen, roten Zwergen, schwarzen Löchern und Galaktiken sollen nach Dürrenmatt die einzelnen Atome, Elektronen und Protonen keine Rolle spielen. Sie müssen sich den Naturgesetzen unterordnen, sie müssen so miteinander reagieren, wie es der Makrokosmos von ihnen verlangt. So haben auch die Menschen keinen Einfluß auf die Entwicklung der Staaten, auf die Kriege, auf die letzte, apokalyptische Explosion, die aus der Erde ein Inferno machen wird. Der Zufall, oder eher Gesetze, die in einer Makroskala logisch seien, für die Atome-Menschen aber undurchschaubar bleiben, sollen die Weltgeschichte bestimmen.

Die Theorie über die Sterne bildet bei Dürrenmatt ein Pendant zu Platons *Staat*, der im *Winterkrieg* paraphrasiert und als ungültig, in der heutigen Lage der Menschheit unbrauchbar widerlegt wird. Der verkrüppelte Hans, der, im Rollstuhl sitzend, mit einer Stahlgriffelprothese seine Lebenserinnerungen im Labyrinth unter den Bergen in die Wände einritzt, war einst Philosophiestudent. Er wollte über das Höhlengleichnis promovieren. Jetzt kehrt er den Platonischen Ideen-Gedanken um. An Stelle von Idealismus tritt die Theorie des Menschen als Raubtier, die Theorie von der Entwürdigung und der Wertlosigkeit des Denkens. Die Idee sei dem Menschen feindlich geworden, sie sei todbringend, obwohl sie auch hier, in Hans' Lebensgeschichte, den Menschen begleitet, ihn verfolgt, sich nicht trennen läßt von ihm: "...des Menschen Feind ist sein Schatten."(175) An Stelle der utopischen Hierarchie, der totalen Programmierung des Lebens tritt eine Theorie des Zufalls und an Stelle der geometrischen Städte der alten Utopien ein Labyrinth. Die Platonische Staatentheorie, einer der ersten Entwürfe einer vollkommenen Gesellschaft, die eine Utopie der Ordnung war[51], wird durch eine Utopie des totalen Chaos, der Entropie ersetzt:

> "Die Funktion des Staates bestand ursprünglich darin, Schutz nach außen, Schutz nach innen und Schutz gegen die Beschützer zu geben, um deren Willen der Einzelne seine Macht an den Staat abtrat. Wird diese Funktion dem Druck-, Energie- und Oberflächengleichgewicht einer stabilen Sonne

51 Vgl. Hiltrud Gnüg: Der utopische Roman, S.22. Auch Marie Louise Berneri: Reise durch Utopia, S.20-39.

> gleichgesetzt, so lassen sich in diesem das Verhältnis des Staates zu jedem Einzelnen sowie das Verhältnis der Einzelnen untereinander darstellen", soweit stimmt das auch mit der Idee des Staates von Platon überein: "Das Druckgewicht eines stabilen Staates besteht darin, daß sich der Einzelne möglichst frei bewegt, so frei nämlich, wie es den anderen Einzelnen gegenüber möglich ist; je größer deren Masse, desto beschränkter wird die Freiheit des Einzelnen: der Druck auf den Einzelnen ist angestiegen und damit die Temperatur innerhalb der Masse; sie beginnt, den Staat zu spüren, Emotionen gegen den Staat werden frei usw."(121f.)

Endlich muß es zur Explosion und zur Vernichtung des Staates kommen: wie die Sterne explodieren, so explodiere auch die Menschheit. Was nachher komme, sei der Endzustand. So wie die Materie nach der Entropie strebt, so strebe die Menschheit nach dem Tod: "Der Tod und die Entropie sind das gleiche Weltgesetz, sie sind identisch."(127) Die Katastrophe liege nach Dürrenmatt sowohl im Wesen der Natur als auch im Wesen der menschlichen Gesellschaft, sie sei ihr inbegriffen und man könne sie nicht vermeiden.

'Die schlimmstmögliche Wendung' ist zu einem Naturgesetz geworden: diese eigentümliche Fatalismus-Theorie sei nach Dürrenmatt universell, sie beziehe sich auf den Makrokosmos, den Mikrokosmos Gesellschaft und endlich auf den einzelnen Menschen. Der Zerfall des Staates bringe als Folge den Verfall des Menschen, den Verlust seiner Identität mit sich.[52]

In der Sammlung *Stoffe I* stellt Dürrenmatt der Erzählung *Der Winterkrieg in Tibet* eine kleine Abhandlung über die Dramaturgie des Labyrinths voran. Er interpretiert hier die Sage von Minotaurus und seinem Besieger Theseus. Nach einem langen Suchen nach Minotaurus verliert Theseus die Orientierung; die Bestie und das Opfer, der Sieger und der Besiegte werden miteinander identisch.

> "Theseus und Minotaurus verlieren im Labyrinth ihre Identität, werden austauschbar, Nichtwissen avanciert zum Leitprinzip. Am Ende der zerstörten Welt steht auch die Zerstörung der eigenen Identität."[53]

Im Widerspruch zu dieser katastrophischen Vision der Welt und des Menschen steht der Schluß der Erzählung. Es erweist sich, daß die Menschheit doch überlebt und daß sich eine neue Zivilisation bildet; deswegen kann der in die unterirdischen Wände eingeritzte Text von Hans, in dem über den dritten Weltkrieg und die Zeit 'danach 'erzählt wird, überhaupt gelesen werden. Es stellt sich allerdings heraus, daß

---

52 Vgl. Grimm: Dialektik der Ratlosigkeit, S.315 und 324.
53 Ebd., S.324.

das Material, das den künftigen Menschen zur Verfügung steht, damit sie unsere Kultur rekonstruieren können, zu spärlich sei. Ihre Beziehung zu uns beruht auf einem grotesken Mißverständnis und nicht auf der Fortsetzung unserer Geschichte. Die Hoffnung, die angesichts der Wiedergeburt der Menschheit aufkommen mag, ist eher trügerisch. Die 'Nachkriegsgesellschaft' wird von Dürrenmatt nur in Umrissen skizziert und trägt in keinem Falle Züge einer alternativen Utopie oder eines Gegengewichts zu dem zuvor geschilderten Untergang. Man muß annehmen, daß der Schluß der Erzählung eher nur ein literarischer Trick sein könnte, höchstens einer der Dürrenmattschen Überraschungseffekte, die die Vision vom letzten Krieg literarisch glaubwürdig macht: um die Geschichte vom Ende der Welt erzählen zu können, muß man jemanden, der das Ende überlebt hat, erzählen lassen. Grass läßt seine Rättin, Dürrenmatt die Menschen 'nach uns' berichten; von Hoffnung zu sprechen, wäre hier übereilt.

Der Sinnverlust der menschlichen Existenz macht auch den totalen physischen Untergang überflüssig. Das Aussterben der Menschheit sei nicht unbedingt notwendig, um das Humane zu vernichten; es genüge, in dem Menschen das Bewußtsein der eigenen Eigenartigkeit und Einzigartigkeit auszulöschen und ihn vergessen zu lassen, daß dem Begriff des Menschen der Begriff der Kultur immer schon immanent war. In die Erzählung ist die Geschichte eines solchen Ich-, Denk-, Sinn- und endlich Kulturverlustes eingeschrieben.

Durch den Wirrwarr der Ebenen: den Bericht der 'Herausgeber', die die Inschrift an der Wand und den toten Söldner Hans/Jonathan finden, den Bericht Hans' über den dritten Weltkrieg und dessen Fortsetzung in Tibet, zieht sich wie ein roter Faden der Gedanke von der Unbelehrbarkeit des Menschen. Katastrophen häufen sich auf Katastrophen, der Krieg nimmt kein Ende, verwandelt sich in einen absurden Dauerkampf gegen einen unsichtbaren, nichtexistenten Feind, unsere Zivilisation wird vernichtet, weil die Menschen aus ihren Erfahrungen keine Schlußfolgerungen ziehen können und in ihren Denkbahnen weiter denken. Das Leben des Hauptthelden und Erzählers verhöhnt alle Regeln des deutschen Entwicklungsromans. Der intelligente junge Mann, der sich einst mit Platons Idealismus auseinandersetzte, befolgt, einmal Soldat geworden, stumpfsinnig und blind gehorchend die Regeln des Militärwesens: er erschießt den Dienstverweigerer Edinger und will die Regierung unter der Blümlisalp aus einer lächerlichen und anachronistischen Heimatliebe heraus befreien. Die Unangemessenheit seines Patriotismus erklärt ihm Edingers Frau, Nora:

> "Kapierst du eigentlich immer noch nicht, daß jeder Patriotismus lächerlich ist? Wozu ist diese Regierung überhaupt noch da? Und meinst du, es sei die einzige Regierung, die in ihrer Blümlisalp sitzt? Die Regierungen der ganzen

> Welt sind in ihren Bunkern gefangen [...], Regierungen ohne Volk und ohne Feinde."(166f.)

Er hätte dies längst begreifen müssen, nachdem er auf seiner zweijährigen Wanderung aus Italien nach Zürich die Kriegsfolgen gesehen hat. Hans braucht aber, wie alle anderen, einen Feind und das Bewußtsein, den Feind bekämpfen zu können. Darum geht er nach Tibet, wo der Krieg fortgesetzt wird. Nicht nur er kann sich von dem alten, in der neuen Lage absurden Denken nicht befreien. Die Regierung in der Blümlisalp glaubt ebenfalls an ihre Pflicht, ihr Volk zu regieren, obwohl sie zur Vernichtung dieses Volkes beigetragen hat. Das Volk glaubt, einen Schuldigen finden zu müssen und findet ausgerechnet die Wissenschaft, das Erzeugnis des menschlichen Denkens, die es zur Verantwortung ziehen kann:

> "Nicht nur die Atomkraftwerke, auch die Staudämme und die Elektrizitätswerke wurden zerstört, Aberhunderttausende kamen in den Fluten um und in den Giftgaswolken der brennenden Chemiewerke, vor denen die Wut der Bevölkerung nicht haltgemacht hatte. [...] In Glarus verbrannte man Hexen: Stenotypistinnen und Laborantinnen."(134)

Von unserer Welt ist nach dem von Dürrenmatt ausgedachten dritten Weltkrieg lediglich ein absurdes Mosaik aus Wörtern, Sätzen, Phrasen, Denkfragmenten übriggeblieben, die kein logisches Ganzes bilden; es gilt nicht nur für die Vertreter der neuen Zivilisation, die nur skizzenhaft vorgestellt werden: es gilt auch und vor allem für diejenigen, die den Krieg überlebt haben und die Zeit vorher in Erinnerung haben. Der Erzähler bewundert den Atompilz, wie man den Sonnenuntergang bewundert (Vgl.134), ißt unter Toten, die eine N-Bombe beim Hochzeitsfest erwischt hat:

> "Ich nahm [einen] Sessel, setzte mich neben die Braut [tote Braut J.J.], häufte von der Bernplatte auf meinen Teller, das Essen war noch warm."(137)

Die mechanische Wiederholung alter Gewohnheiten und alter Denkweisen, auch alter Ideale ist Sinnsuche in einer Welt, die keinen Sinn hat. Den Söldnern in Tibet soll ihre Feindideologie den Lebenssinn ersetzen:

> "...sie beginnen, nach einem Sinn des Winterkriegs zu suchen, entwickeln phantastische Gedankensysteme - warum dieser Krieg notwendig sei, warum vielleicht das Schicksal der Menschheit von ihnen abhänge -, weil allein diese Fragen noch einen Sinn für sie haben.
> Die Hoffnung auf einen Sinn gibt ihnen die Kraft..."(106)

Die von Dürrenmatt geschilderte entstellte Welt ist eher grotesk-makaber als erhaben-tragisch. Das Groteske als Schockmittel entbehrt auch hier, wie in anderen Werken Dürrenmatts und vielen anderen Endzeitvisionen der Gegenwartsliteratur, des tragischen Untertons, denn der pathetische Gestus einer Tragödie müßte hier kitschig wirken; umgekehrt: die kitschigen Klischees der Unterhaltungsliteratur, meistens der SF, werden bewußt von Dürrenmatt, Grass, Arno Schmidt, Alexander Kluge, u.a. als ein neues ästhetisches Mittel übernommen. "Schock als neuestes Reizmittel"[54], das so oft in der Trivialkunst und den Massenmedien mißbraucht wird, soll hier, der Gewöhnung und Langeweile zum Trotz, den Leser wachrütteln. Der schwarze Galgenhumor, das zynische, erschreckende, gespensterhafte Gelächter bestimmen die Atmosphäre der Erzählung. Die groteske Gestalt des Hauptheiden Hans wirkt grauenerregend, weil sie die Quintessenz des Ichverlustes versinnbildlicht: eines Ichverlustes, in dem der Wahnsinn nicht seine Ursache, sondern Folge der 'Technisierung' des Menschen ist:

> "Vor mir in einem Rollstuhl saß ein beinloser Söldner. Statt Arme hatte er Prothesen, die linke war eine Stahlstangenkonstruktion, die in eine Maschinenpistole überging. Die rechte endete in einer künstlichen Hand, die aus Zangen, Schraubenziehern, Messern und einem Stahlgriffel bestand. Der untere Teil des Gesichtes war ebenfalls aus Stahl, an der Stelle des Mundes war ein Schlauch."(100)

Die Gestalten der Monsterwesen vermitteln sowohl in Dürrenmatts Erzählung als auch bei Alexander Kluge den Verlust der menschlichen Identität und des Kontaktes mit unserer Kultur. Hans soll der letzte Zeuge der abendländischen Zivilisation sein. Er tötet sich selbst, indem er seinen Doppelgänger tötet und von ihm getötet wird. Man kann diesen Tod von Hans/Jonathan mit dem Selbsterhaltung/Selbstzerstörung - Prinzip erklären, das Rainer Stollmann in seiner Interpretation Alexander Kluges entwickelt.[55]

Es ist ein logischer Schluß nach der von Dürrenmatt formulierten Dramaturgie des Labyrinths.

---

54 F. Mennemeier: Modernes deutsches Drama 2, München 1975 (= UTB 135), S.191.

55 Rainer Stollmann: SCHWARZER KRIEG, ENDLOS. Erfahrung und Selbsterhaltung in Alexander Kluges *Lernprozessen mit tödlichem Ausgang*, in: Text & Kontext, H.2, 1984, S.349-369: "Trauerarbeit hätte das Selbst aus den faschistisch-verbrecherischen Verstrickungen lösen können. Das passiert nicht, stattdessen: Abschneiden, Trennen, um verbleibende Teile des Selbst, d.h. eigentlich nur die eigene Haut zu retten. Damit fällt die Person auseinander in einen identitätslosen Teil, der sich technisch auf's Überleben konzentriert, und die alte verleugnete Identität; beide wollen nichts voneinander wissen. [...] Selbsterhaltung/Selbstzerstörung schleichend, das Entsetzen nicht mehr sichtbar."(S.358).

> "Das Ziel des Menschen ist, sich Feind zu sein - der Mensch und sein Schatten sind eins. Wer diese Wahrheit begreift, dem fällt die Welt zu..."(176)

Die Erzählung von Dürrenmatt ist ein Beispiel eines Werkes, das mit Hoffnung sehr sparsam umgeht. Während Amery die utopische Erwartung in metaphysische Dimensionen transzendiert, während Grass sie zumindest im Traum zuläßt, läßt Dürrenmatt sie fatalistisch fallen. Er rettet sie lediglich damit, daß er über der Menschheit schlimmstmögliches Ende doch erzählen will.

4.7. Harald Mueller: *Totenfloss*[56]

Dürrenmatts Beispiel ist zwar für die Tendenz der neuesten Literatur repräsentativ, es entstehen dennoch Werke, die der Apokalypse zum Trotz geschrieben werden und die Hoffnung nicht aufgeben. Es ist, als ob sie den Untergang aufhalten wollten, indem sie ihn ästhetisch zu bewältigen versuchen. Ob es wirksam sei, ob die Literatur einen Einfluß auf soziales Verhalten und politische Entschlüsse habe, ist eine Frage, auf die noch niemand eine Antwort gegeben hat. Eines ist sicher: wenn man vom Einfluß sprechen will, dann höchstens vom unterschwelligen.

Harald Mueller behauptet, sein *Totenfloss* sei ein positives, lebensbejahendes Stück.

> "Ich habe es im Falle *Totenfloss* sehr bewußt darauf angelegt, ein positives Stück zu schreiben. Natürlich nicht von dieser lächerlichen Positivität, die am Ende eines schrecklichen Geschehens die Liebenden Hand in Hand in die aufgehende Sonne schreiten läßt. [...] Gezeigt werden im Stück nicht nur Angst, Aggressivität, Dunkelheit und Depression, sondern es wird auch gezeigt, wo sie herkommen. Und immer auch der Versuch der Figuren, gegen die Dunkelheit anzugehen, gegen die Angst sich zu behaupten und der Depression keine Chance zu geben."[57]

Mueller kann jedoch die Lebensbejahung seinem Stoff, der doch das Ende des Lebens behandelt, nur dank der komödiantischen Form des Stücks abgewinnen. Er nennt das Satire.[58] *Totenfloss* ist aber weder eine Komödie noch Satire, es ist schon

---

56 Harald Mueller: Totenfloss, in: Theater heute, 7/1986, S.35-46. Seitenzahlen im Text.

57 *Der Dramatiker muß den Instinkt für Mord besitzen* Ein Theater Heute-Gespräch mit Harald Mueller, mit Mueller sprechen Peter von Becker und Michael Merschmeier. In: Theater heute, 7/1986, S.1-17, hier S.3f.

58 Vg. ebd.: "Und beim Schreiben pinkelt man sich natürlich ständig in die Hose vor Lachen. [...] Denn die Grenze zur Satire wird ständig überschritten, wie in der Wirklichkeit auch."(S.1).

wieder eine Groteske. Schon wieder, wie einst bei Kraus, wie bei Grass, wie bei Dürrenmatt, Amery und vielen anderen ist es die Sprache, die das kaputte Bewußtsein nach außen stülpt und die etwas retten will, was sich nicht retten läßt. Auf der sprachlichen Ebene offenbart sich der Riß zwischen dem Menschen und seiner Wirklichkeit. Die Realität einer verseuchten, postatomaren Landschaft und des physisch und psychisch kaputtgemachten Menschen schafft eine genauso kaputte Sprache. Die Helden des Stückes sprechen einen deutsch-amerikanischen Schimpfjargon, der der Verarmung ihrer Gefühlswelt entspricht. Auch diese Sprache besteht aus Wörtern, die an Inhalte und Begriffe appellieren, die nicht mehr existent sind. Auf dem Rücken von Itai kann man z.B. die ZEHN GROSSEN GEBOTE lesen. Gerade die Verbindung mit den zehn christlichen Geboten der Nächstenliebe macht sie absurd:

> "Du sollst nicht lieben. Du sollst keinen anderen Menschen berühren. Du sollst kein Tier berühren und keine Pflanze. Du sollst deine Nahrung mit dem Counter checken. Du sollst jede chemisch verseuchte Person anzeigen. Du sollst nicht über dein Leben nachdenken. Du sollst nicht fragen, was früher war. Du sollst keine alten Bücher lesen. Du sollst nicht fragen, warum du etwas sollst. Du sollst dem Vorstand gehorsam sein."(36)

Die Gebote der Nächstenliebe sind zu Verboten geworden, zu einer grausamen Parodie der Menschlichkeit.

Der Retortenmensch Itai, bei dem alles "alfaalfa" sei, ist ein Wesen, dem die Verteidigungsmöglichkeit gegen seine Welt abhanden gekommen ist. Sein Vorläufer Marks aus Huxleys Roman *Schöne Neue Welt*, ebenfalls ein Alfa, besitzt noch die Fähigkeit, über seine Welt zu reflektieren. Marks hat eine Sprache, er kann sich durchsetzen mit ihr, wie sein Autor Huxley Schreckensbilder entwickeln kann, die sich noch in unser Wirklichkeitsbild einbringen lassen. Der heutige Schriftsteller kann es nicht mehr. Ein logisches Ganzes, aus dem man eine logische, konkrete Warnung formulieren könnte, will sich aus den Sprachüberresten, aus Wortfetzen nicht mehr flicken lassen. Mueller beruft sich auf Orwell und Huxley. George Tabori soll das Stück ursprünglich ebenfalls "wie eine der besten negativen Utopien - *Schöne neue Welt, 1984* oder Mary Schelleys *Frankenstein*, ein Märchen der Warnung, das gegenwärtige Ängste in die Zukunft projiziert"[59], gelesen haben. "Nach Tschernobyl", meint Tabori, "scheint Müllers Stück die Zeit umzudrehen und die Zukunft in die Gegenwart zu zerren."[60] Auch ohne eine solche Aktualisierung muß *Totenfloss* nicht als Warn*märchen* gelesen werden, denn vor dem Mai 1986 gab

---

59 George Tabori: Wir sind keine Götter. Brief an die Schauspieler des *Totenfloß*, in: Theater heute, 7/86, S.11. Vgl. auch das zitierte Interview mit Mueller, Theater heute, S.2.

60 Tabori, S. 11.

es Indizien genug, die uns vorsagten, wir seien in ein Zeitalter geraten, das unser herkömmliches Denken umstürzt. Die Möglichkeit der massenhaften, industriellen Vernichtung des Lebens gab es schon im Ersten Weltkrieg, mit dem Einsatz der chemischen Waffen. Dann kamen der Zweite Weltkrieg und Hiroshima, dann die wachsende ökologische Gefahr, etc. etc. Tropfenweise ist das neue Bewußtsein, das diese Erscheinungen mit sich brachten, in die Kunst eingesickert. Es ist nicht wichtig, ob ein einzelnes Werk ein einzelnes Ereignis vorausgesagt hat. Heute, nach einigen Jahren, ist die Erinnerung an Tschernobyl schwächer geworden, das *Totenfloss*, *Die Rättin*, *Julius oder Der schwarze Sommer* etc. haben ihre Aktualität dadurch nicht verloren. Ein schlauer Interpret oder Regisseur könnte jetzt wieder in Muellers Stück eine Prophezeiung finden und sie für einen Theatererfolg gebrauchen (oder mißbrauchen): wir finden im Text nämlich ein brennend aktuelles Wort:

> "Kuckuck: Und ihr Kopf war wie ein gekochtes Huhn - Nein Weinbergschnecken, das war in Paris. Jaja, vorm *Großen Golfkrieg*, ja!"

Nicht um solche plumpen Aktualisierungsversuche geht es in der neuesten Literatur, sondern um die Möglichkeit, unsere Zeit künstlerisch vermitteln zu können, ästhetisch zu bewältigen, und ihr vielleicht dadurch eine Chance zu geben. Das Stück war also vor und nach Tschernobyl, womöglich der Intention seines Autors zum Trotz, keine Gegenutopie. Es stellt nicht, wie Huxley, Orwell oder Samjatin es noch taten, ein negatives System, eine negative Weltordnung dar, der man, zumindest in der Phantasie des Lesers, ein positives Gegenbild entgegenstellen kann. Wie oben schon einmal angedeutet, konstruieren die meisten Gegenutopisten solche Gegenbilder selbst und flechten sie in die Struktur ihrer Romane ein. Muellers Stück zeigt eine systemlose, ordnungswidrige, zerrissene Welt, die sich sprachlich nur in Wortfetzen und Denkfragmenten, in 'Shitshitshit'-Schimpfreden wiedergeben kann. *Totenfloss* radikalisiert die Erkenntnis des totalen Sprachverlustes, das auch Grass thematisiert. Mit dem Verlust der Sprache verliert der Mensch die Chance zu überleben. Muellers Helden versuchen, sich von ihrer zerstörten Welt zu befreien und aus ihr zu fliehen. Sie sind anfangs nicht imstande, ein entsprechend neues, alternatives, sinnvolles Wertsystem zu entwerfen. Sie bewegen sich im Kreis ihrer Weltvorstellung, die nur aus Feindbildern besteht.

Mit ihren Shit-Wörtern kommen sie nicht weiter: 'falsche Sprache, falsches Bewußtsein', hätte Karl Kraus gesagt.

Dennoch versuchen sie auszubrechen. Checker sieht in Xanten (wohlbemerkt einer Nibelungestadt, was ihren utopischen Charakter betont) ihre Rettung, weil die Stadt unverseucht sein soll. Er bauscht Xanten zu einer Utopie der heilen Welt auf,

obwohl er seine Hoffnung mit dem primitiven Wortschatz, über den er verfügt, nur mit einem Wort ausdrücken kann: clean, was giftfrei bedeuten soll:

> "In Xanten is die Erde clean! In Xanten is das Wasser clean! In Xanten sind die Winde clean! In Xanten sind die Tiere clean! In Xanten sind die Vögel clean! In Xanten, da is alles clean! Clean, clean, clean, clean, clean, clean!"(38)

Xanten ist wörtlich das, was eine Utopie vermitteln will: die Negation des Negativen im Namen von nichtverwirklichten Normen. Die negative Folie zu der Verheißung des Glücks bildet in Müllers Stück die atomare und chemische Verseuchung, die zur physischen und psychischen Verkrüppelung des Menschen beigetragen hat. Der andere Wirklichkeitszustand wird durch das eine Wort 'clean' ausgedrückt. Eine stärkere Wortreduktion hat die Utopie bisher noch nicht erfahren.

Den ersten Durchbruch zur normalen Sprache, somit eine Rettungsmöglichkeit, eröffnet Kuckuck, der sich als 'Neunzehnhunderter' noch an die Zeit vor der atomaren Katastrophe erinnern kann. Eine menschliche Welt, die für Checker und Itai unvorstellbar ist, hat für Kuckuck real existiert und verbindet sich in seiner Erinnerung mit der Liebe zu einer Frau Namens Anna. Kuckuck taugt aber nicht als Vermittler zwischen der zerstörten und der intakten Welt, die er noch erlebt hat. Wie Mueller selber sagt, will er nicht erinnert werden, verdrängt das Grauen,

> "das er hautnah erlebte [...]. Wenn er sich erinnert, geraten ihm zwei Stränge der Erinnerung durcheinander: die helle, gute, freundliche Zeit, in der er Reisebegleiter war, Fremdenführer auf dem sonnigen Rhein, und die atomare Katastrophe, die atomare Zerstörung von Mainz."[61]

Immerhin kann er den beiden anderen etwas vermitteln, was ihre Vorstellung von der Utopie 'Xanten' konkretisieren kann. Mit der Zeit begreifen sie, daß es einmal diese "unvergeßliche, wunderbare Welt"(39) wirklich gab, und Itai fragt immer wieder, warum sie zerstört wurde.

Er fragt Kuckuck, den einzigen Vertreter der Vergangenheit, den er kennt, und der jetzt die Schuld auf sich nehmen müßte und Itais immerzu wiederholtes Warum beantworten sollte. Kuckuck kann aber als Einzelner die Schuld der ganzen Menschheit nicht übernehmen, und er kann für die ganze Menschheit nicht antworten. Er habe damals Shrimps gegessen in Paris, als der Krieg ausbrach, an dessen Folgen seine Anna einen furchtbar qualvollen Tod gestorben ist. Er habe nichts dagegen getan, er sei träge und bequem gewesen, werfen ihm die anderen vor. Alle waren aber träge gewesen, und Kuckuck kann die Verantwortung dafür nicht auf sich

61 Interview mit Harald Mueller in: Theater heute, S.5.

nehmen und er kann Itai nicht sagen, warum man die Welt kaputtgemacht hat. "Warum, warum? Die Dinge nehmen ihren Lauf"(45), ist endlich seine Antwort. Er wird von den anderen zum Sündenbock gemacht und getötet, er begreift jedoch nicht, warum gerade er zum Mörder verschrieen und zur Verantwortung gezogen wird, warum er stellvertretend für die Menschheit büßen soll. Er taugt nicht als eine neue Christusfigur, als ein neuer Erlöser. Deswegen ist sein Tod sinnlos, es ist ein überflüssiger Mord, der die Menschheit nicht rettet.

Es ist Bjuti, das Mädchen mit einer reinen und einer chemisch zerstörten Gesichtshälfte, die eine Möglichkeit für die drei Männer eröffnet, die Xanten-Utopie zu erreichen. Nicht nur verfügt sie über das Floß, das sie alle hinbringen kann, sondern sie ist imstande, eine Sprachbrücke zu der reinen Welt zu bauen: eine Fähigkeit, die dem Neunzehnhunderten Kuckuck abhanden gekommen ist. So wie sie ihre zerstörte Gesichtshälfte verdeckt, so verdeckt Bjuti auch die "Shitandskitandfuck"(41)-Wörter und bedient sich der vergessenen, schönen Sprache der Literatur. Sie hat die verbotenen alten Bücher gelesen, die ihr eine Phantasiewelt vermittelt haben und eine Sprache gelehrt, die ein Schlüssel zu dieser Welt ist.

> "Dann wurde ich süchtig. Nach alten Wörtern, Bildern, Geschichten. Nach Stimmungen, Phantasien, Gefühlen. Und jetzt sperrt eure Schallöcher auf: Ich war ein einziges Verlangen und Sehnen, ein Zurückfließen in die Vergangenheit! Dasn Satz, eh? Wien verstreuter Stern inner endlosen Nacht. Ja, ich wollte alles über uns wissen und verschlang das Vergangene wie - wie ein Hungerbrot!"(41)

Es ist charakteristisch, daß auch Bjuti die intakte Sprache nur im Rahmen ihrer Phantasie benutzt. Wenn sie sich mit den anderen wirklich verständigen will und wenn sie auf die reale Welt Bezug nimmt, schlägt sie auf den Schimpfwörter-Jargon ihrer Begleiter um.

Bjuti ist auch im anderen Sinne ein Innbegriff der Hoffnung. Sie ist schwanger, sie trägt Checkers Kind in ihrem Leib, das in Xanten einem neuen Menschengeschlecht den Anfang geben kann. Dieses ungeborene Baby ist eine neue Hoffnung, die die undeutliche Xanten-Utopie plötzlich deutlicher macht. Checker drückt es auf seine Weise aus:

> "Whoow! Im Bauch isn neuer Body für Xanten. Im Bauch isn neuer Body für Xanten! Im Bauch isn neuer Body für Xanten! Im Bauch isn neuer Body für Xanten! Im Bauch isn neuer Body für Xanten!"(41)

Das Kind wird verkrüppelt zur Welt kommen. Es hat kein Gesicht. Xanten ist auch eine Stadt wie jede andere. Es bedeutet, daß sie verseucht ist und streng bewacht

wird. Das Floß kann dort nicht stranden. Folgerichtig zerfällt die alte, gerade wiedergefundene Sprache in Wörter, aus denen keine Begriffe mehr entstehen können:

> "Itai: Sag mir die alten Wörter nochmal. Sag Kirschblütenzeit - Sommerroggen - Septemberrosen - Sprich vom Oktoberlicht, vom November - und von der Schlittenfahrt unter schwankendem Mond."(46)

Checker gibt Itai einen Gnadenstoß, indem er ihm vorher noch die von ihm gewünschten alten Wörter zuflüstert.

In ihrem letzten Monolog findet Bjuti zwar die Dichtersprache wieder, sie akzeptiert ihr verkrüppeltes Kind und spricht die paradiesische Schönheit der Erde an. Es ist jedoch ein Schwanengesang, den sie noch vor dem Tod singen darf.

Übrig bleibt das GROSSE TAMTAM, das im ganzen Stück die Helden begleitet, und das von Bjuti als 'krankes Herz der Erde' bezeichnet wird.

Indem Mueller seine Gestalten nach einem Lebenssinn suchen läßt, traut er ihnen eine neue Menschwerdung zu, er hofft auf die Wiedergeburt des Menschen, bejaht das Leben. Wenn er jedoch glaubwürdig bleiben und keine kitschige Schnulze produzieren will, muß er die Sehnsucht nach einer heilen Welt zerstören, er muß die Utopie vernichten. Was dann übrigbleibt, ist wenig: immerhin, wie bei vielen anderen Apokalyptikern unserer Zeit, die Gewißheit, daß sich der Mensch nicht ausrotten läßt, solange er noch hofft, sich sehnt, plant, fühlt, solange er noch eine Sprache besitzt, deren er sich schreibend bedienen kann; auch wenn es keine Goethe-Sprache mehr sein darf.

4.8. Udo Rabsch: *Julius oder Der schwarze Sommer*[62]

Im Gegensatz zu Werken, die die Tradition der literarischen Utopie oder (und) die Tradition der philosophischen Hoffnungssuche bewußt aufnehmen, um sie zu negieren und ihr die heutige Lage des menschlichen Geistes entgegenzustellen - das Endzeit-Bewußtsein - hat Udo Rabsch die Tradition als Stütze gar nicht nötig. Während Schmidt verschiedene Untergattungen der literarischen Utopie paraphrasiert, Grass mit dem Fortschrittsglauben der Aufklärung und der Heilserwartung der Bibel polemisiert, Dürrenmatt den Platonischen Idealismus auslacht, Dorst mit den Gral-Suchern im Gefecht steht, Amery die katholische Religion zu Hilfe ruft, stellt Udo Rabsch die Folgen einer atomaren Katastrophe mit medizinischer Genauigkeit

62 Udo Rabsch: Julius oder Der schwarze Sommer, Tübingen 1983. Seitenzahlen im Text.

dar, ohne philosophische oder literarische Vorlagen zu benutzen. Als Arzt verfügt er nicht nur über die nötige Vorstellungskraft, sondern auch über, zumindest theoretisches, Wissen über die Strahlenkrankheit, Pest, psychische Störungen und Halluzinationen wegen Schmerzen und Morphiuminjektionen etc. Er hat praktische Erfahrung mit Kranken, wahrscheinlich auch mit Sterbenden. Die Nüchternheit und Genauigkeit seiner Beschreibung bewirkt eine erschreckende Wirklichkeitsnähe; das atomare Inferno wird wahrscheinlich ungefähr so aussehen, wie Rabsch es beschrieben hat. Stuttgart mit seiner Umgebung ist hier nur ein exemplarisches Beispiel eines Krieges, der sich offensichtlich auf die ganze Welt erstreckt:

> "In ganz Europa war Chaos, Mord und Totschlag, Seuchen und Verwüstungen. Es gab einen dichten Teppich ähnlicher Todeszonen wie die von Stuttgart. Einmal in der Nähe der Hauptstädte und Industriezonen, andererseits auch durch Fehlschüsse und Ablenkmanöver in abgelegenen ländlichen Gebieten."(239)

Weite Strecken des Romans lesen sich wie ein trockener Bericht, der ganz unengagiert die Kriegslage schildert. In diesem Bericht wird praktisch der Tod der Menschheit konstatiert:

> "Militärisch gesehen war die derzeitige Lage so: die Stuttgarter Innenstadt, Cannstatt, Ludwigsburg, Esslingen und die dazwischenliegenden Ortsteile [...] waren sofort ausgelöscht, in Pulver und schmelzende Glut verwandelt. Für über fünfhunderttausend Menschen war es ein sekundenschneller Tod. Die meisten dürften gar nichts davon gemerkt haben.
> Das war die Zone A, der Mittelpunkt. In der Zone B, die sich konzentrisch daran anschloß, war das Schicksal anders. [...].
> Auch in dieser Zone [...] starben Zehntausende sofort, verbrannt erschlagen, erstickt.
> Der Rest wurde so stark bestrahlt, daß er zu einem baldigen Tod verurteilt war, auch wenn man zuerst nichts davon spüren mußte. Der Tod trat also, wenn es gut ging, in wenigen Tagen ein. Im schlimmeren Fall dauerte es drei bis fünf Wochen, bis man unter schrecklichen Leiden das Leben aushauchte.
> [...]
> Über die Zahl derer, die tatsächlich überlebt haben, streitet man sich. Es mögen etwa ein Dutzend gewesen sein."(86f.)

Das Schicksal der Strahlenkranken ist vor allem das Thema des zweiten Kapitels. Sie leiden furchtbare Qualen und wissen, daß sie bald sterben müssen. Sie kämpfen nicht mehr um ihr Leben, sondern um einen schnellen Tod, am besten durch eine Morphiuminjektion. Manche haben Angst vor der Spritze und nehmen sich auf eine

andere Weise das Leben. Der erlösende Tod ist das einzige Glück, das sie noch erwarten kann. Wenn auch das Überleben in weiterer Entfernung von dem Mittelpunkt der Explosion möglich wäre, werden bald neue Probleme entstehen, die aus dem Leben der Menschen eine Hölle machen. Weil alles mit einer dickeren oder dünneren Schicht von Asche bedeckt ist, wird die Landwirtschaft wahrscheinlich auf lange Zeit gelähmt. Das Wasser ist verschmutzt, und so verbreiten sich schon einige Wochen nach der Katastrophe Seuchen. Die einzige Vorbeugung ist, die Kranken zu töten. Weil der Staat und seine Einrichtungen nicht mehr existieren, herrscht das Faustrecht. Die Stärkeren töten die Schwachen aus Angst, Wahnsinn oder einfach so: weil sie nicht wissen, was sie tun. Europa scheint verloren zu sein.

Auch auf andere Kontinente beginnt sich der Atomkrieg auszuwirken. Der Erzähler oder Berichterstatter ist ein Arzt, der in Mexiko, an der Pazifikküste eine Art von 'Praxis' hat. Er verdient sein Geld vorwiegend damit, daß er die Flüchtlinge aus der nördlichen Hemisphäre, die in Panik ist, auf die Strahlenkrankheit hin untersucht. Offensichtlich gibt es nicht genug Krankenhäuser, es gibt keine medizinischen Geräte, keine Räume.

> "Ich bin der reichste Mann am Ort. Ich habe ein Stethoskop, ein Blutdruckgerät und ein Mikroskop. [...] Die Eingangshalle des Sheraton-Hotels ist meine Praxis. Es ist ein leerstehender Rohbau. Aber es macht Eindruck. Die Leute zahlen alles. Meine Lymphknoten sind auch geschwollen. Aber das muß nichts bedeuten."(60)

Die Menschheit befindet sich in einer physischen und moralischen Auflösung. Trotz naturalistischer Beschreibungen der Katastrophe und ihrer Folgen, der Leiden, die die Kranken durchstehen müssen, setzt sich doch in Rabschs Roman ein grotesker Zug durch. Wie Klaus Vondung schreibt:

> "Udo Rabsch [...] erzeugt groteske Eindrücke dadurch, daß er die grauenhaften Vorgänge mit kleinen alltäglichen Verrichtungen durchmischt, die in der Welt vor der Katastrophe ihren Platz hatten, nun jedoch unangemessen und lächerlich wirken: Wenn der Arzt, der mit einigen anderen tödlich krank überlebt hat, einem hoffnungslos Leidenden die erlösende Spritze gibt, klebt er auch dann ein Pflaster auf die Einstichstelle."[63]

Klaus Vondung wäre aber nicht zuzustimmen, daß Szenen dieser Art etwas Rührendes haben[64]; sie haben etwas Entsetzliches. Sie zeigen die Sinnlosigkeit unserer Wertvorstellungen, sie stellen die Normalität auf den Kopf, sie erschüttern.

---

63 Vondung, S.431.
64 Vgl. ebd., S.431.

Es ist nicht nur grotesk, es ist absurd und sinnlos, daß die Menschen den Arzt nicht ums Leben anflehen, sondern um den Tod. Das Groteske in *Julius* hat einen anderen Charakter als bei Grass oder Dürrenmatt. Hier lachen wir nicht einmal auf. Hier fehlt die ästhetische Lust, mit der wir immerhin in vielen Werken der Gegenwartsliteratur untergehen.

Und doch versucht der Roman einen Funken Hoffnung zu vermitteln, etwas zu retten, damit "nicht alles zum Teufel geht"(60), wie sich der obengenannte erzählende Arzt ausdrückt.

Julius, der Held des Romans, verkörpert die Hoffnung, und zwar im wörtlichen Sinn: er scheint den Strahlen zu widerstehen. Er wird eingangs bei der Explosion stark verletzt, dann ist er, wie alle auf diesem Gebiet, einer starken Strahlung ausgesetzt. Nach der Ankunft in seinem Heimatdorf - es ist das Ziel seiner Wanderung gleich nach der Explosion, die ihn in der Nähe von Stuttgart erwischt hat - ist sein Zustand sehr schlecht. Der Doktor weigert sich aber, ihm die erlösende Morphiumspritze zu geben, und Julius erholt sich, obwohl es theoretisch nicht möglich sein sollte. Seine beiden Zehen sind zwar verfault und müssen amputiert werden, seine Haut ist voller Wunden (Sie vernarben aber langsam), er ist noch schwach (er war aber nie besonders stark), er hat eine Augenentzündung (die hatte er aber schon vor der Explosion), aber er lebt. Normalerweise müßte er als sehr krank eingestuft werden, wo aber überall alle anderen sterben oder den langsamen Tod nicht ertragen und sich das Leben selber nehmen, ist Julius ein Wunder. Außer dem Doktor, der sich selbst sehr lange gehalten hat und in seinem provisorischen Lazarett den Menschen zu helfen versuchte, hat Julius' merkwürdige Gesundung niemand bemerkt. Jeder ist mit sich selbst beschäftigt. Der Doktor entdeckt, daß Julius' Blutbild ungewöhnlich ist.

Es kann bedeuten, daß Julius überleben wird. Hat sich sein Organismus angepaßt? Dies wird nicht erklärt. Jedenfalls gelingt es ihm als einzigem, das Dorf zu verlassen. Er hinterläßt noch viele Tote: ein Mädchen, das sich ihm angehängt hat, und die er mitgenommen hat, eine Frau, Camilla, in die er sich so gut wie verliebt hat, einen 'Zwangsfreund', mit dem er in einem Segelflugzeug Richtung Süden flieht.

Sehr weit kommt er nicht, eigentlich befindet er sich noch in dem bestrahlten Gebiet, er entdeckt jedoch Spuren der normalen Natur und kann somit Hoffnung auf ein Leben wie zuvor schöpfen:

> "Es war still. Nur der Atem und das schabende Geräusch der Schuhe. Unter den Tritten staubte es. Aber das Gras war grün. Und die Bäume waren bunt. Natürlich. Es war ja Herbst inzwischen. Rote Äpfel, er sah es genau."(262)

Es sind die letzten Worte des Romans.

Es ist nicht wichtig, ob der Erzähler Julius wirklich getroffen hat, und jetzt seine Geschichte aufschreibt, ob er ihn erfunden hat, weil er als Arzt, der weiß, daß alles verloren ist, sich als Trost einen Überlebenden ausdenkt.

Julius ist so oder anders der letzte Mensch, der das Paradies endlich gefunden hat. Auf die Defizienz der Zerstörungsbilder kommt doch die Fülle oder zumindest die Hoffnung auf eine solche. Nach Schmutz, Asche, grauen, eintönigen Bildern, kommen grünes Gras, bunte Bäume, rote Äpfel. Klaus Vondung widmet viel Platz der ästhetischen Gestaltung der Apokalypse. Rabschs Roman dient ihm unter anderem als eines der Beispiele aus der katastrophischen Literatur der Gegenwart, in der Bilder des Schmutzes dominieren.[65] Weiter beschäftigt sich Vondung mit den Visionen der Fülle und schreibt:

> "Wie die Szenen des Untergangs, so greifen auch die Bilder für das Neue Jerusalem oder das Himmelreich auf Erden zunächst auf die Anschauung der Natur zurück. [...] Das Bild des 'Gartens', der an das Paradies erinnert, ist beliebt."[66]

Nun finden wir am Ende von *Julius* ein solches Bild, zwar nur skizzenhaft angedeutet, aber als Gegenbild für die Schreckensvision durchaus geeignet. Es wirkt wie eine Paraphrase der *Hälfte des Lebens* von Hölderlin, mit dem Unterschied, daß bei Hölderlin die Vision der mit bunten Farben gezeichneten Landschaft, ebenfalls einer Früh-Herbst-Landschaft zuerst erscheint, um von der grauen, kalten, disharmonischen, vom Menschen verunstalteten Welt, in die das lyrische Ich verdammt wird, abgelöst zu werden. Bei Hölderlin ist es der Auszug aus dem Paradies, bei Rabsch die Flucht aus der Hölle.

Der Roman findet also doch seine literarische Vorlage und könnte wie Muellers *Totenfloss* als eine auf einen Punkt reduzierte Utopie gelesen werden. Der negativen Wirklichkeit der atomaren Katastrophe, die zu unserer Wirklichkeit werden kann, wird in nur einem Satz das Bild eines anderen Wirklichkeitszustands entgegengestellt.

Auch Julius, der Held, wird zu einer zaghaft ausgesprochenen Hoffnung des Erzählers, zur Hoffnung der Menschheit:

> "Hauptsache Julius. Er ist meine Hoffnung. Solange ich nicht bei ihm sein kann, sitze ich und schreibe. Alles, was ich von ihm weiß. Sagenhafte Dinge, Traum der Menschheit. Vor den giftigen Gestaden Europas das blühende Menschenleben, die Gärten, das Glück."(229)

---

65 Vgl. ebd., S.285f.

66 Ebd., S.287.

Julius ist jedoch kein wirklicher Held. Er ist kein Odysseus, kein Gral-Sucher. Der Ich-Erzähler nennt ihn zugleich einen Spieler und eine Puppe, "oder in Trance, oder irgendwie ferngesteuert..."(110). Er läßt sich tatsächlich einfach treiben. Vielleicht ist das ein Rezept fürs Überleben: Indifferenz? Denn Julius hat keine festen Ansichten, keine Ideen, keine Leidenschaften. Er ist eher ein Gescheiterter, ein Theologe (der typischste Beruf des deutschen Intellektuellen), der an der Existenz Gottes zweifelt. Dadurch wird der Katastrophe die Dimension göttlicher Strafe genommen, sie ist ein schmutziges Menschengeschäft.

"Rabsch nimmt der Apokalypse die Außerordentlichkeit, das Endgültige, Große, Unmenschliche"[67], so Gerhard Stadelmeier. Julius eröffnet vor uns kein göttliches Paradies, sondern höchstens ein menschliches Normalleben. Es ist wenig, aber sehr viel zugleich. Es ist immerhin eine Hoffnung, wie Stadelmeier schreibt:

> "Die Katastrophe endet in einer Idylle, einem Gegenbild, also reinem Kitsch - vor diesem Hintergrund. Alles Überleben ist, so lebt es Julius literarisch-versponnen vor, nur: Literatur, Lyrik, ein Spazierenführen von Wörtern, Bildern, Bedeutungen. Das ist eine 'geringe' Position - vor diesem Hintergrund. Aber indem es nicht so tut, als komme es der Apokalypse beschreibend nahe oder bei, weil es sie als das eigentlich Unbeschreibbare nur eben zitiert, zeigt dieses Werk mehr Realismus als die Schreibwut, die so tut, als hätte sie den Schrecken in der Tasche, in die sie sich lügt. Julius hält den Schrecken spielend aus: indem er damit *spielt.* So wird die Apokalypse zu etwas, gegen das ein Kraut gewachsen scheint (nur *scheint*, aber immerhin): die Literatur. Nicht die danach. Sondern die davor."[68]

Rabschs Romans wäre also noch ein Beleg dafür, daß wir doch ästhetische Tränen weinen und daß, solange wir es tun, der Gedanke an den Untergang zu ertragen ist.

67 Stadelmeier: End ohne Enden, S.366.
68 Ebd., S.367f.

4.9. Exkurs: Die moderne Robinsonade. G. Hauptmann, M. Haushofer, F. Dürrenmatt, A. Schmidt[69]

Es scheint sinnvoll zu sein, die oben beschriebene Wandlung der utopischen Gattung im 20. Jahrhundert noch zu konkretisieren und Beispiele aufzugreifen, die nicht nur im allgemeinen an die Tradition der literarischen Utopie und an 'das Prinzip Hoffnung' appellieren, um sie zu sprengen und als ungültig zu erklären; es bietet sich an, Werke zu finden, in denen die Gattung Utopie noch weiterzuleben scheint. Als einziger Roman, der diese Bedingung wörtlich erfüllt, wurde bisher *Die Gelehrtenrepublik* von Arno Schmidt interpretiert. Nun scheint aber die Robinsonade, eine der Untergattungen der literarischen Utopie, im 20. Jahrhundert, zwar nicht sehr reich, aber doch repräsentiert zu sein. Es gibt nach wie vor Geschichten von Menschen, die allein oder in kleinen Gruppen, getrennt von der Zivilisation, sich durchsetzen und dadurch ihre Wertvorstellungen revidieren müssen.

Die äußere Ähnlichkeit dieser Geschichten mit den alten Robinsonaden ist so auffallend, daß sie zu der Behauptung verführen könnte, daß diese literarische Gattung in ihnen weitergeführt wird.

Man kann daher versuchen, die wichtigsten Kategorien der Robinsonaden mit ihren Entsprechungen im 20. Jahrhundert zu vergleichen und so die Frage nach der Fortsetzung der Gattung zu beantworten.

Die Robinsonade ist eine Gattung, die sich besonders im 18. Jahrhundert entwickelt hat. Sie erzählt von Menschen, die - auf eine Insel oder in ein menschenleeres Land verschlagen - zu überleben versuchen, und endlich nicht nur ein Exil, sondern ein Asyl und Glück finden, nach dem sie in der europäischen Zivilisation vergeblich gesucht haben.[70]

Ein Prinzip verbindet die Robinsonaden mit klassischen utopischen Romanen: es ist das Zwei-Welten-Schema, das sowohl in den Utopien als auch in den Robinsonaden ein gedankliches Gerüst für die Konstruierung einer besseren Welt bildet.

---

69 Dieses Kapitel geht auf zwei Artikel zurück: Joanna Jablkowska: *Die Insel der großen Mutter.* Utopie oder Satire auf die Utopie?, in: Gerhart Hauptmann. Autor des 20. Jahrhunderts, hg. von Krzysztof A. Kuczynski, Peter Sprengel, Würzburg 1991 S.91-98. Joanna Jablkowska: Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt, in: Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945, hg. von Wolfgang Braungart, Frankfurt/Main - Bern - New York - Paris 1989, S.33-45.

70 Vgl. Karl Reichert: Utopie und Staatsroman, in: DVjS, 39, 1965, S.259-287, bes. S.282. Vgl. auch Dietrich Naumann: Politik und Moral. Studien zur Utopie der deutschen Aufklärung, Heidelberg 1977 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik 15): "Sind etwa die vorherigen Erfahrungen des oder der Ausgesetzten leidvoll, so kann das Inseldasein auch unabhängig von der weiteren Ausgestaltung utopische Züge annehmen, die Insel kann als 'Asyl' erscheinen."(S.91).

In den repräsentativen Romanen der Gattung, so unterschiedlich ihre Struktur auch ist, wie z.B. in der *Insel Felsenburg* oder in *Robinson Crusoe*, ist die Konfrontation mit Europa und die aus dieser Konfrontation resultierende Herausbildung einer qualitativ neuen, besseren Lebensweise, ein zentrales Motiv. "Der schlechten europäischen Welt steht die utopisch-reine Insel jeweils unmittelbar gegenüber."[71] Im Unterschied zu dem europäischen Vorleben garantiert das Inseldasein eine sichere Zukunft, auf der die utopische Zufriedenheit, Glückseligkeit und Gemütsruhe basieren sollen.[72] Die Gemütsruhe und Gelassenheit, vor allem jedoch die Arbeit als eine der wichtigsten bürgerlichen Tugenden haben eine entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Helden zu wertvollen Bürgern.[73] Der Kontakt mit Europa wird nicht völlig abgebrochen. Die alte Welt lebt in der Übernahme bestimmter Werte und Verhaltensnormen weiter; der Kontakt zu ihr wird wieder aufgenommen, nachdem der Held 'reif' ist, seine neue, positive Persönlichkeit der alten Lebensweise entgegenzustellen. Man kann behaupten, daß das Inseldasein eine Art Brücke zwischen dem Alten, Überholten und dem Neuen und Positiven darstellt - die Schiffbrüchigen verwildern nicht, unterwerfen sich nicht der Natur, sondern versuchen, ihre bisherigen Erfahrungen sinnvoll anzuwenden. Nicht nur für sie bieten die neuen Erkenntnisse die Möglichkeit einer positiven Entwicklung, sie haben auch Bedeutung für die übrige Welt oder zumindest einen Teil dieser Welt; der nunmehr tugendhaft gewordene Mensch geht mit seinem Beispiel voran. Allerdings wurde jetzt das Verhältnis zu Europa in den Robinsonaden sehr generalisiert. Der Bruch mit dem

---

71 Vgl. Götz Müller, S.74.

72 Vgl. Naumann, S.102. Naumann betont zwar, daß das Inseldasein in den Robinsonaden nicht immer zur Bildung einer alternativen, utopischen Lebensform führt, auch dann nicht, wenn von vornherein mehrere Personen auf die Insel verschlagen werden, sie also nicht einsam sind. Bei den repräsentativen Vertretern der Gattung ist aber die Bildung neuer Werte oder einer neuen, utopischen Lebensweise doch das Hauptmotiv. (Vgl. dazu Naumann, S.92-96) Das Ethos der 'Gemütsruhe' ist nicht nur für die Felsenburger charakteristisch, sondern auch für Robinson Crusoe, der sich als einsamer Schiffbrüchiger nicht der Verzweiflung ergibt, sondern sofort sein neues Leben zu gestalten sucht: "In *Robinson Crusoe* wird somit als Entwicklung des Helden vorgeführt, wie ein von Haus aus unsteter und unzufriedener Charakter sich mit Hilfe der Religion zu der Tugend der 'Gelassenheit' durchringt, die zu den zentralen Begriffen des bürgerlichen Tugendsystems im frühen 18. Jahrhundert gehört. In beständiger Gewissensprüfung und methodischer Lebensführung arbeitet der Held der Erzählung an der Verwandlung seines Bewußtseins, um fähig zu sein, die Wirklichkeit zu verwandeln. Die 'Gelassenheit' befreit ihn von Melancholie und schafft den klaren Kopf, den er für die Planung seiner Arbeitsvorhaben braucht. Mit der erzählten Bewußtseinsentwicklung wird im Text gezeigt, wie der Held sich die Voraussetzungen einer aktiven Umgestaltung der Welt aneignet." (Stockinger: Ficta Respublica, S.391).

73 Zum Problem der Arbeit auf der Insel Felsenburg vgl. Naumann, S.106; Stockinger: Ficta Respublica, S.387; Jürgen Schlaeger: Die Robinsonade als frühbürgerliche 'Eutopia', in: Voßkamp/Utopieforschung, Bd.2, S.279-298: "Arbeit wird zu einem Wert an sich, Erfolg im Wirtschaftlichen, jenem einzigen Bereich, der dieser Schicht ungehindert offenstand, zum Zeichen für Gottes Segen."(283).

Abendland wird nicht in allen Robinsonaden mit derselben Strenge vollzogen. Die Helden der bekanntesten deutschen Schiffbrüchigen-Geschichte, der *Insel Felsenburg*, sind z.B. nicht total von der Alten Welt getrennt.

Wolfgang Braungart weist auf die Ambivalenz des Europa-Bildes in dem Roman hin; indem die Struktur des Werkes von den Geschichten getragen wird, die jeweils das Schicksal der einzelnen Helden erzählen, wird in der erzeugten Spannung, in der Romanform selbst, das europäische Vorleben nicht nur abgelehnt, sondern auch herbeigesehnt.

> "Das europäische Leben wird [...] nicht einfach negiert; es wird in Geschichten bewahrt, erinnert und gebändigt."[74]

Auch die Geschichte Robinsons beginnt in Europa und endet mit dem erneuten Kontakt mit der Alten Welt. Es wird des weiteren auf dieses entscheidende Strukturmerkmal der Robinsonaden eingegangen, weil hier ein wichtiger Unterschied zu den heutigen Geschichten liegt.

Am entferntesten von der Utopie liegt die Robinsonade des einsamen Schiffbrüchigen.[75] Die Gruppenrobinsonade kann sich zur Utopie entwickeln, indem sie oft die Genese der Utopie vorführt:

> "Während die klassische Utopie auf dem Gegensatz zwischen der europäischen und der utopischen Welt beruht, formuliert die Gruppenrobinsonade diesen Gegensatz um: der vom Zufall des Schiffbruchs erzwungene Verlust des zivilisatorischen Rückhalts führt zur Erkenntnis der 'wahren', zuvor verschütteten Bedürfnisse und Fähigkeiten des Menschen. Die Robinsonade wird so zur idealen Genese einer Form der bürgerlichen Utopie."[76]

Die *Insel Felsenburg* könnte hierin ein Beispiel sein: der Roman schildert die Entwicklung von einer patriarchalischen Großfamilie, die aus der Inselisolation heraus entstand, zur Staatlichkeit.[77]

Auf einen sehr wichtigen, wohl entscheidenden Unterschied zwischen der *Insel Felsenburg* und *Robinson Crusoe* weist Karl Heinz Bohrer in seinem *Lauf des Freitag* hin. Die Insel Schnabels trägt von Anfang an Züge eines irdischen Paradieses, eines Asyls, während sie bei Defoe ein Zwangsaufenthalt für Robinson ist, dank dem er zwar zur Selbsterkenntnis und Herausarbeitung wichtiger Tugenden gelangt ist, aus dem er sich aber die ganze Zeit befreien will und muß. Erst der

---

74 Braungart: Die Kunst der Utopie, S.222.
75 Vgl. Götz Müller, S.11.
76 Ebd., S. 19.
77 Vgl. ebd., S.81.

zweite Teil, in dem Robinson versucht, eine Musterkolonie zu gründen (die wohlbemerkt scheitert), könnte, wie die *Insel Felsenburg*, als Genese der Staatsutopie verstanden werden. Bohrer weist noch auf ein anderes Moment hin, das für die Analyse der Gegenwartsliteratur ebenfalls von entscheidender Bedeutung sein wird:

> "Die besondere Stellung, die Schnabels [...] *Insel Felsenburg* innerhalb der Robinsonaden-Literatur besitzt, hat ihren Grund darin, daß hier das Insel-Motiv in der Tradition der 'Insel der Seligen' behandelt ist. Die *Insel Felsenburg* ist die erste in einer ganzen Reihe von Insel-Idyllen, die in der Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts auftauchen, vor allem, etwa bei Gleim, in der empfindsamen Idyllen-Dichtung des Rokoko. [...] Die 'Insel Felsenburg' wird zum künstlich abgeschlossenen Asyl gegenüber dem moralisch verkommenen Europa. Konsequenterweise ist diese Insel kein Ort für entdeckende Verfahrensweisen und widersprüchliche, zufällige und kurzfristige Handlungs- und Denkabläufe, wie sie für Robinsons Insel-Dasein kennzeichnend sind. [...] Von Beginn [...] ist diese Insel als Totale bekannt und zwar im Schema des irdischen Paradieses: eine rationale Konstruktion also, die eigentlich nichts anderes will, als die beste aller Welten und ihre Bewohner genau zu beschreiben. Es gibt hier nicht das für Defoe typische *Zeit-* und *Sekundenbewußtsein* [Betonung J.J.], nicht das schlechte Gewissen über falsche oder richtige Handlungen. Alles ist ein für allemal entschieden.
> Damit aber rückt die *Insel Felsenburg* im Gegensatz zu Defoes *Robinson Crusoe* strukturell, motivgeschichtlich und ideologisch in große Nähe zur Sozialutopie..."[78]

Die *Insel Felsenburg* wäre ein Wunschraum, der in die Nähe einer Rokoko-Idylle rückt. Der utopische Aspekt des *Robinson Crusoe* liegt nach Bohrer "nicht in einem staatsutopischen Modell und nicht im Motiv der Fluchtinsel", sondern im "Handeln ohne Gewißheit".[79]

Die Augenblicke der einzelnen Entscheidungen, aus denen die Überlebensgeschichte Robinsons besteht, eine Überlebensgeschichte, die wir als Utopie lesen: "nicht als real geschehenes oder realistisches Abenteuer, sondern als hypothetisches"[80], sind die eigentlichen Konstituenten des Romans. Und gerade sie machen

---

78 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.108f. Götz Müller weist auch auf das Beispiel der *Inquiraner* von Johann Friedrich Bachstrom. Der Roman geht von der "absoluten Nullpunktsituation" der Schiffbrüchigen aus; "Allein durch Beobachtung und Experiment wird die Welt noch einmal neu eingerichtet." Dank der Tüchtigkeit und Erfindungskraft der Inquiraner wird, ähnlich wie in der *Insel Felsenburg*, jedoch unter Vermeidung der Schwierigkeiten der Felsenburger (z.B. Inzest) ein alternatives, utopisches Gemeinwesen gegründet, dessen Grundidee die religiöse Toleranz sei. Vgl. Götz Müller, S.88f. (Beide Zitate S.85).

79 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.120.

80 Ebd., S.122.

das Werk Defoes für die Analyse der Gegenwartsliteratur interessant. Sie steht vielmehr in der Tradition Robinsons als in der Tradition der Felsenburger. Zu fragen wäre, ob die "utopische Mentalität"[81], über die Robinson verfügt, noch den heutigen Helden eigen ist, und ob es - dies als das Wichtigste - in der Gegenwartsliteratur die "narrative Spannung", die "Erwartung des Lesers"[82] noch gibt, wie im Falle von Robinson Crusoe.

> "Eigentlich könnte die Erkenntnis, daß Robinson allein niemals so lange überlebt hätte, doch genügen, um die Erzählung darüber als Lügenmärchen zu entzaubern. Warum aber lassen wir uns verzaubern? Wir akzeptieren die Geschichte deshalb, weil in der Versinnlichung des subjektiven Arguments wider die Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit eben die objektive utopische Mentalität liegt, mit der wir uns gerne identifizieren möchten. Das Utopische also steckt nicht einfach in der Kunstfigur des Romanhelden Robinson, sondern in unserer eigenen Erwartungsmentalität gegenüber erzählter Subjektivität."[83]

Dieses Moment der narrativen Spannung wird auch in der Gegenwartsliteratur zu untersuchen sein.

Den Ausgangspunkt für die Analyse der Gattungstradition im 20. Jahrhundert kann zuerst *Die Insel der großen Mutter* von Gerhart Hauptmann bilden. Auf den ersten Blick schon wird hier die Tradition der Gruppenrobinsonade à la *Insel Felsenburg* eher aufgenommen als die Tradition des einsamen Schiffbrüchigen. Doch wird diese Tradition mehrfach gebrochen. Der Roman entstand zwischen 1916 und 1923/24, also parallel z.B. mit *Wir* Samjatins, einige Jahre nach dem *Tunnel* von Kellermann und vor dem (eigentlich trivialen) *Utopolis* von Werner Illing, parallel mit den apokalyptischen Utopien des Expressionismus, etwa den *Gas*-Dramen Kaisers, nach Kubins *Die andere Seite* und fast gleichzeitig mit Döblins *Berge Meere und Giganten*. Wie bereits betont wurde, war in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die Krise des utopischen Denkens noch nicht eindeutig festzustellen. Neben Werken, in denen sich diese Krise deutlich zu artikulieren beginnt (Kubin, Antiutopien etc.), entstehen andere, die das Bedürfnis nach der Utopie für unsere Kultur geradezu bestätigen (die Spanne reicht hier von vielen expressionistischen Dramen und Gedichten über z.B. *Utopolis* bis hin zu Ernst Blochs *Geist der Utopie* und dann dem *Prinzip Hoffnung*).

Die Insel der großen Mutter dürfte diesen beiden Tendenzen entsprechen. Man könnte den Roman von Hauptmann in diesem Kontext auf zweierlei Weise interpre-

81 Vgl. ebd., S.135.
82 Ebd., S.136.
83 Ebd., S.136.

tieren: als epigonenhaftes Werk, das am Anfang unserer utopieskeptischen Epoche aus der im Untergang begriffenen Gattung zu retten versuchte, was sich noch retten ließ: nämlich die Hoffnung auf eine tief im Menschen wurzelnde conditio humana, auf eine Zukunft, die aus dem Kampf gegensätzlicher Normvorstellungen neue Werte synthetisieren könnte. Man kann den Roman jedoch auch als Satire auf Utopien, auf Glücks- und Paradiesvorstellungen lesen. Es wäre sinnvoll, zuerst von der Hypothese auszugehen, Hauptmanns Werk wäre, wie der Untertitel und die Handlung suggerieren, ein utopischer Roman, eine Robinsonade des 20. Jahrhunderts, um dann zu untersuchen, ob er tatsächlich den Prämissen einer Utopie gerecht wird.

Die Insel der großen Mutter nimmt vorwiegend die Tradition der Gruppenrobinsonade auf: Bei einem Schiffsunglück gerettete Frauen finden eine von Menschen bisher unberührte Insel, auf der sie zu leben gezwungen sind. Dank der neuen Erfahrungen, die sie machen, bilden sie Werte heraus, die ihnen in ihrem europäischen Vorleben nicht bewußt waren. Die Konfrontation mit Europa wurde bei Hauptmann allerdings nicht so stark ausgeprägt wie z.B. in *Robinson Crusoe* oder in der *Insel Felsenburg*. Philip Mellen, der sich mit dem Problem der Utopie in Hauptmanns Werk eingehender beschäftigt hat, behauptet sogar, die Ähnlichkeit der *Insel* mit der Robinsonade werde in dem Motiv des Schiffbruchs ausgeschöpft, und der Roman von Hauptmann trage eher Züge einer Utopie à la Morus.[84] Dennoch lebt das 'Finstermannland' im Bewußtsein der Inselbewohnerinnen als negative Folie für ihr derzeitiges Glück auf Île des Dames. Auch das aufklärerische Arbeitsethos wird nur zum Teil übernommen: die Frauen bauen zwar Häuser und stellen Gebrauchsgegenstände her, diese Tätigkeit hat aber einen kunstgewerblichen Anstrich, denn die Insel bietet alle möglichen natürlichen Voraussetzungen für das Überleben. Die Herstellung von Nahrung, Kleidung, Möbeln und Werkzeug hat eher einen Spiel- als Notwendigkeitscharakter; erst im Mannland, dem von den Söhnen bewohnten Teil der Insel, wird die Hand zum Symbol des Handelns erhoben. Damit wird wieder die Tugend der Arbeit hervorgehoben und eine Ideenverbindung mit Europa, dem 'Finstermannland', wiederaufgenommen.

Die moralische Stütze im christlichen Glauben, die für die Schiffbrüchigen des 18. Jahrhunderts von fundamentaler Bedeutung war, wird von Hauptmann nur zum Teil aufgegriffen; die Religion spielt zwar auf Île des Dames eine absolut primäre gesellschaftliche Rolle: sie gibt den schiffbrüchigen Damen ihre Existenzgrundlage; es ist allerdings keine christliche Konfession, die zum allgemeinen Glaubensbekenntnis erklärt wird.

---

84 Vgl. Philip A. Mellen: Gerhart Hauptmann and Utopia, Stuttgart 1976 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 17), S.39-65, bes. S.41.

Aus Bruchstücken aller möglichen Weltreligionen: der indischen und antiken Mythologien, auch aus den Prämissen des Christentums entsteht der lebenserhaltende Mythos vom zeugenden Gott. Auf diese Weise gelingt es Hauptmann, ein wichtiges Problem der Gruppenrobinsonaden einfach zu umgehen: den Inzest und die Polygamie.[85] Die Frage nach dem wirklichen Vater aller Kinder auf Île des Dames wird einfach nicht gestellt. Statt dessen baut man eine Mythologie auf, die das Natürlichste mit Übernatürlichem erklärt. Wenn sich die Vaterschaft Phaons bestätigte, müßte sich erweisen, daß alle Kinder auf der Insel Geschwister und Halbgeschwister sind und daß eine weitere Vermehrung unmöglich wäre. Das Schlimmste überspielt Hauptmann, indem er die Mutter Phaons rechtzeitig sterben läßt. Auch das Mädchen, mit dem er am Ende flieht, ist nicht seine Tochter, sondern ein ebenfalls aus dem Schiff gerettetes Kind. Alles andere bleibt in der Schwebe und ist also erlaubt. Vor allem wird der transzendenzspendenden Phantasie, die die materielle, einzig existierende Wirklichkeit aufhebt und neue, imaginäre Welten zu schaffen vermag, eine mythische Bedeutung gegeben. Die natürliche Üppigkeit und Schönheit der Insel läßt imaginäre Visionen zu materiellen Erscheinungen werden. Allerdings werden diese neuen Qualitäten des Lebens nur vor denjenigen eröffnet, die imstande sind, sie in sich selber zu entdecken und frei walten zu lassen. Sie bleiben für diejenigen versperrt, die sich dem Spiel der Möglichkeiten entziehen und ihre eigene Wahrheitsvorstellung zu ideologisieren versuchen.

Ehe sich die Insulanerinnen und später auch die Insulaner in verschiedene Lager teilen, die die Vor- und Nachteile der Insel und die eigene Abgeschiedenheit unterschiedlich einschätzen, was zu unvermeidlichen Konflikten führt, ergibt sich zuerst aus der Isolation als Zwangslage eine neue Form gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die Qualität der Frau wird entdeckt: Mutterschaft, Sanftheit, Phantasie, Identität mit der Natur können sich frei entwickeln. Nachdem der angebliche Gott Mukalinda den Frauen Nachkommenschaft geschenkt hat, wird das Inseldasein zum Paradies, das scheinbar nichts mehr trüben kann. Dennoch erweist es sich, daß auch diese untypische, weil ageometrische Utopie[86], die auf Freiheit, künstlerischer Eingebung, Natürlichkeit basiert, die also auf den ersten Blick das Wesen des Humanen erfüllt, eine Lücke hat: es fehlt ihr ein feindliches Prinzip, mit dem sie sich ständig konfrontieren könnte, und das sie vor Erstarrung retten würde. Hier heißt dieses Prinzip: Männer. Sobald es sich in Gestalt heranwachsender Söhne am Horizont zeigt, zerspringt die schöne Utopie und zeigt Züge eines ideologischen Staates, verwandelt sich in eine Antiutopie. Der Versuch, nur weibliche Qualitäten auf der Insel zu fördern und die männlichen zu verdrängen - der erste und wichtigste

85 Vgl. Götz Müller, S.77.
86 Vgl. ebd., S.194.

Schritt dieser Verdrängung ist die Leugnung des natürlichen Zeugungsaktes - führt zur Ausartung des ursprünglich schönen und lebenserhaltenden Mythos vom Gott Mukalinda zu einer männerfeindlichen Ideologie. Sehr bezeichnend wird der Entschluß über die Aussonderung der fünfjährigen Knaben vom Erzähler kommentiert:

> "Schließlich war es auch Mutter Amanda zuzuschreiben, wenn trotz allem eines Tages energisch gegen die Gefahr eingeschritten wurde, welche das Matriarchat durch den unablässigen Zuwachs an Knaben lief. Bei dieser Gelegenheit fanden wiederum wie vor Zeiten heftige Kämpfe statt, die aber, Gott sei Dank, den fruchtbaren Frieden im Reiche der Mütter nur sehr vorübergehend trübten und durch Einigkeit wurden die Knaben von fünf Jahren in einen besonderen, entfernten Distrikt abgeschoben. Diese Maßregel entbehrte zwar jeder blutigen Grausamkeit, aber sie legte doch immerhin Zeugnis ab, daß die Durchführung einer Idee über einen gewissen Punkt hinaus ohne große Härte nicht denkbar ist."[87]

Indem sich das Weibliche aus einer von der Inseleinsamkeit erzwungenen Frauengemeinschaft zu einer Idee entwickelt hat, ist das Paradies auf Île des Dames eigentlich zu Ende. In der Folge entwickelt sich neben dem Frauenstaat auf einem anderen Teil der Insel der Männerstaat, 'Mannland', der ebenfalls in seiner Einseitigkeit entartet. Die Qualitäten, die im Mutterland unterdrückt oder einfach nicht zur Entfaltung gekommen sind, werden im Mannland gepflegt: Tatfreudigkeit, Unternehmungslust, Reiselust etc. Wie gesagt, wird die Hand für die jungen Männer zum Symbol der Tat. Hier weist der Roman Hauptmanns einen wesentlichen Unterschied zur klassischen Utopie auf: sie bot in den meisten Fällen nur eine Variante der besten Gesellschaft an: die vollkommene Welt der Utopie war als Gegenentwurf der europäischen Gesellschaft gemeint und duldete keine Konkurrenz.

Die Utopie in Hauptmanns Roman wird dagegen relativiert. Es haben sich erstens auf der Insel zwei miteinander rivalisierende Gesellschaften entwickelt, von denen eine, das Mutterland, sich eher nach den alten Robinsonaden richtet und die andere, das Mannland, durch die geometrische Anlage der Siedlung und eine geordnete Gesellschaftsform, an die Tradition der literarischen Utopie appelliert.[88] Zweitens,

---

87 Gerhart Hauptmann: Die Insel der großen Mutter oder das Wunder von Île des Dames. Eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus, in: G. Hauptmann: Das gesammelte Werk, erste Abteilung, neunter Band, Berlin 1942, S. 313-592, hier S. 478.

88 Allerdings wurde hier die landschaftliche Struktur der Robinsonade und der Utopie zwecks Hervorhebung der Kontraste sehr pauschalisiert. Auch Die Felsenburger z.B. gestalten die Natur und die Landschaft der Insel so um, daß sie nicht mehr frei und wild, sondern vom Menschen bestimmt ist. Architektonisch wurde die Insel, trotz ihrer äußeren Klippen und Uneregelmäßigkeiten sehr wohl geordnet. Braungart weist aber darauf hin, daß Schnabel "das orthogonale Schema der Idealstadt-Architektur [...] auf die Natur seiner paradisischen Insel" nicht exakt über-

und dies stellt den utopischen Charakter der beiden Gesellschaftsentwürfe erst richtig in Frage, sind sowohl das Mutterland als auch das Mannland einseitig und in ihren Fehlern verhaftet. Sowohl die Mütter als auch die Söhne beharren auf der Ausschließlichkeit ihrer Überzeugung, wollen die Gegenseite nicht voll akzeptieren und gefährden einander. Die Einführung zweier konkurrierender Gesellschaftskonzepte bewirkt, daß das Positive beider Utopien verlorengeht. Allerdings könnte man hier einwenden, daß eine solche Relativierung der Utopie durch Darstellung verschiedener sozialer Verbesserungsvorschläge in einem Werk, keine Erfindung des 20. Jahrhunderts sei. Wie im ersten Teil betont, begannen sich bereits im 18. Jahrhundert die Utopien zu 'pluralisieren'.[89] Es bedeutete damals schon eine Relativierung des utopischen Denkens, die im Grunde genommen immer schon die Quintessenz der Gattung darstellte und für sie spätestens seit Morus kennzeichnend war. Doch trägt diese Relativierung bei Hauptmann einen anderen Charakter als bei Goethe in *Wilhelm Meister* oder bei Wieland im *Goldenen Spiegel*, sie suggeriert die Unhaltbarkeit der Utopie schlechthin. Der Befreiungsakt: erstens in der spontanen Verbindung des Frauen- und Männerlandes und zweitens in der Flucht Phaons mit Dagmar-Diotima, bietet keine neue Qualität des Gesellschaftslebens, sondern schlägt paradoxerweise die Rückkehr zum Alten vor.

Sowohl der wilde und chaotische Protest der weiblichen und männlichen Jugendlichen gegen die bisherige Normenwelt als auch die Verbindung der beiden Kinder des Schiffbruchs tragen unverkennbar positive Züge.

> "Der Überfall von 'Mannland' auf 'Mutterland' ist [...] der Einbruch der Rationalität in die Irrationalität. Aus dem entstehenden Chaos wird eine neue Ordnung wachsen, die später wieder in die widersprüchlichen Prinzipien zerfallen wird usw"[90], schreibt Jürgen Krysmanski.

Krysmanski übersieht jedoch, daß diese neue Ordnung in den beiden Ausbruchsfällen die alte, europäische bedeutet. Die *Insel der großen Mutter* trägt, wie die meisten utopischen Werke, den Charakter eines Denkmodells. Doch hier ist das Gedankenexperiment 'nur Weib' gescheitert, obwohl es anfangs so vielversprechend war. Von der Verbindung des Mannes mit der Frau im Sinne unserer Kultur wurde ausgegangen, die Trennung ist nicht gelungen, die Verbindung wird wieder angestrebt. Das europäische Modell wird zwar durch neue Erfahrungen bereichert, die 'natürliche Ordnung der Welt', die es repräsentiert, hat sich allerdings durchgesetzt. Für Europa

---

trägt. "Die Natur wird zwar durch menschliche Kunst verbessert; umgekehrt braucht diese aber notwendig die Natur, die ihr entgegenkommt." (Braungart: Die Kunst der Utopie, S.237).

89 Vgl. Götz Müller, S.140f.

90 Hans Jürgen Krysmanski: Die utopische Methode, S.45.

werden die neuen Qualitäten, die sich auf der Insel herausgebildet haben, entdeckt - Phaon hat sie selber eher unterstützt als die rationale und handlunsglustige Denkweise seiner männlichen Genossen (eigentlich Söhne) - von einer utopischen Botschaft ist jedoch der Schluß des Werkes eher entfernt.

Darüber hinaus muß der Leser Verdacht schöpfen, daß der Roman von Hauptmann doch nicht eine Satire auf die in Europa herrschenden Beziehungen ist, sondern daß er eine Satire auf die Utopie schlechthin, auf die literarischen Sehnsüchte nach Paradiesen, goldenen Zeitaltern, Gärten der Hesperiden etc. ist. In unserem Jahrhundert muß nämlich die Beschreibung der absoluten Aussöhnung des Menschen mit der Natur, in deren 'himmlischen Schönheit' man dem 'göttlichen Müßiggang' nachgehen kann, in Kitsch ausarten. Der Kitsch bei Hauptmann ist die natürliche Folge der unnatürlichen Verpflanzung der utopischen Gattung ins 20. Jahrhundert.

Manches Indiz zeugt davon, daß der Kitsch beabsichtigt wurde, daß der ganze Roman einen ironischen Charakter trage. Bereits am Anfang lesen wir z.B.:

> "Nur eine der Damen, Tochter eines vielfachen Millionärs, eine achtzehnjährige junge Frau, die auf der Hochzeitsreise um die Welt mitten im höchsten Glück und außerdem beim Diner durch die Katastrophe überrascht worden war, eine deutsche Lady, die ihren heißgeliebten Lord verloren hatte, wurde in ihrer Verzweiflung zu einer Rasenden und rannte entweder, mit der Absicht sich zu ertränken, in die Brandungen oder brach, zurückgeholt und von vielen Armen gehalten, in Schreikrämpfe aus."[91]

Für eine vielfache Millionärin muß die Unterbrechung des Diners tatsächlich ein erschütterndes Ereignis sein.

Die Tatsache, daß sich unter den schiffbrüchigen Damen Vertreterinnen aller notwendigen Berufe gefunden haben: eine Ärztin, eine Krankenschwester, eine Gärtnerin und dergl., trägt schon märchenhafte Züge; daß kein Mann, außer dem unschuldigen und unwissenden Knaben Phaon, die Frauengesellschaft getrübt hat, ist ebenfalls ein günstiger Zufall. Die Anhäufung solcher glücklichen Zufälle (sogar Kaffee hat sich auf der Insel gefunden, damit die Damen nur nicht allzuviel entbehren müßten) macht den Roman nicht zu einem Märchen für Erwachsene, sondern zu einem rührseligen Trivialroman für verwöhnte Leserinnen. Die Anhäufung von Schönheit: Naturschönheit, Körperschönheit, Schönheit der Charaktere verursacht, daß man gezwungenermaßen Assoziationen mit schlimmer Landschaftsmalerei hat. Diese Assoziationen werden vom Erzähler unterstützt und ad absurdum geführt, indem er z.B., betont häufig, die Adjektive 'göttlich', 'himmlisch', 'edel', 'wundervoll' wiederholt, etwa: "Mit Sprüngen - natürlich mit göttlichen Sprüngen -

91 Hauptmann: Die Insel, S.316.

kam dieser selige Knabe einen ihm ohne Zweifel bekannten Weg gegen die blaue Fischbucht herunter."[92] Es scheint, daß der Kitsch bewußt geplant wurde, um die Frage, was wäre, wenn die Frauen die Herrschaft der Welt übernommen hätten, negativ zu beantworten. Auf der anfangs so paradiesischen Insel der Frauen setzt sich schließlich die Sehnsucht nach Europa durch, nach dem alten Europa mit allen seinen Lastern und Fehlern. Diese Sehnsucht überfällt sogar die Präsidentin der Insel, die Malerin Anni Prächtel, die nach dem Schiffbruch als erste das erzwungene Exil als Asyl und Flucht vor Europa akzeptiert hat. Nachdem sich jedoch herausgestellt hat, daß die jungen Männer auf ihrem Teil der Insel Boote gebaut haben, die eine Möglichkeit der Rückkehr bieten könnten, bricht auch in Anni das Heimweh aus:

> "Weiß Gott, ich sehne mich nicht nach China, Japan oder Indien. Ich sehne mich nach Europa, nach einer Landung in Hamburg, nach Berlin. Ich will Dampfer tuten, Lokomotiven pfeifen hören. Eine Bilderausstellung will ich sehen, die neunte Symphonie will ich genießen, durch einen Riesenrefraktor will ich hindurchgucken, eine Vorstellung im Wiener Burgtheater erleben, hernach bei Sacher [...] zu Abend essen. Bosheiten, Tollheiten, Frechheiten sollen über den Tisch fliegen. Zigeuner sollen Musik machen, ein Königreich für eine Pariser Kokotte, ein schönes, freches, geschminktes, mit Perlen besätes, in Marder und Seide eingepacktes, bis in den Nabel dekolltiertes, parfümiertes und raffiniertes Weib."[93]

Das Heimweh, das bis zu diesem Moment ein Tabu war, wurde hier von Anni endlich beim Namen genannt. Deutlicher könnte man die Idee des Frauenstaates wohl nicht desavouieren. Die Faust-Zitate, an die an einer Stelle des Romans erinnert wird, natürlich die mit dem Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht, könnten eher als eine ironische Bespiegelung der Insel-Gesellschaft als ernsthafter Vorschlag des sanften Matriarchats interpretiert werden. Das Ewig-Weibliche wird letztlich persifliert, belächelt und ironisiert. Es hat sich trotz deutlicher Sympathie des Erzählers für die tapferen und klugen, sensiblen und begabten Geschöpfe, die er beschreibt, nicht bewährt, auch, wenn die unverkennbare Vorliebe des Erzählers für vollschlanke Frauenkörper das Mutterland noch gerne ein bißchen am Leben erhalten hätte. Hauptmann behauptete selbst, er hätte den Roman wohl nie geschrieben, hätte er "nicht jahrelang auf Hiddensee die vielen schönen, oft ganz nackten Frauenkörper gesehen und das Treiben dort beobachtet."[94]

---

92 Ebd., S.462.
93 Ebd., S.541.f.
94 Krysmanski, S.41.

Die Insel der großen Mutter bewegt sich zwischen verschiedenen literarischen Traditionen; Naturmärchen und phantastische Erzählung spielen für den Aufbau des Werkes fast eine genauso große Rolle wie der Rückblick auf die Robinsonade und Utopie einer besseren Welt. Vorherrschend für die Struktur des Romans aber ist der heitere, leicht ironische Ton der Erzählung, der den Gedanken an eine vollkommene Gesellschaft praktisch ausschließt. Der Traum vom besten Staat ist schon bei Hauptmann, am Anfang unseres Jahrhunderts, nur als Phantasmagorie erlaubt, die mit einem ernst gemeinten politischen Plan, wie es im 19. Jahrhundert z.B. bei den utopischen Sozialisten noch möglich war, nichts zu tun hat.

Sie hat auch wenig mit der eigentlichen Tradition der Utopie zu tun, mit der Negation der Realität im Namen von nichtverwirklichten Normen oder einer besseren Zukunft; denn welche Realität wird in der *Insel der großen Mutter* negiert? Doch nicht die hausbackene europäische Gesellschaft, deren Prinzipien am Ende gesiegt haben. Weder das Mutterland noch das Mannland haben sich letztlich allein durchsetzen können und könnten als Träger neuer, besserer Werte begrüßt werden. Die Verbindung des Weiblichen und des Männlichen, bei Hauptmann sehr traditionell als das irrationale und rationale Prinzip verstanden, wird angestrebt. Endlich behält der Roman nur die äußere Hülle der klassischen utopischen Erzählung und der Robinsonade. Er beweist eher den langsamen Tod der Gattung und die Krise des utopischen Denkens.

Die Insel der großen Mutter bestätigt die affirmative und stabilisierende Haltung des Erzählers der Wirklichkeit gegenüber, sie bejaht die gegebene Realität und die gewohnten Wertvorstellungen, die von den 'Post-Utopien' nach dem II. Weltkrieg, wie in den vorigen Kapiteln geschildert wurde, in den meisten Fällen negiert werden: doch nicht im Namen einer besseren, sondern einer besorgniserregenden Zukunft. Es bleibt nicht einmal, wie noch bei Hauptmann, die Gewißheit übrig, daß die menschliche Welt doch, trotz ihrer Irrwege, heil bleiben muß. Die hoffnungsvolle Botschaft Hauptmanns, mit der er seine *Geschichte aus dem utopischen Archipelagus* abschließt: "Da griff er das Steuer mit festerer Hand, und Böen der Freiheit schwellten sein Segel"[95], bleibt der Gegenwartsliteratur verschlossen.

Heute gibt es keine unentdeckten Inseln mehr und keine Schiffbrüchigen, die dort stranden, sie können noch höchstens zu Helden von Kinderbüchern werden. Bücher, die vom Glück auf fremden Planeten handeln, werden mit Recht oder Unrecht zur Gattung der Science Fiction gezählt. Doch nach wie vor gibt es Geschichten von Menschen, für die die Trennung von der Zivilisation eine Art Asyl bedeutet. Es ist für diese Analyse interessant, ob diese Werke der allgemeinen Tendenz zum Verlust der Hoffnung und zur Utopieskepsis, die sich nach dem letzten Krieg bemerkbar

95 Hauptmann: Die Insel, S.592.

macht, Folge leisten, oder ob der Bruch mit unserer Welt neue Werte herausbilden läßt, die der Hoffnung einen Raum geben.

Diese Frage wird an drei Beispielen erläutert: an Arno Schmidts *Schwarze Spiegel*, Marlen Haushofers *Die Wand* und an Friedrich Dürrenmatts *Das Unternehmen der Wega*.

Die ersten zwei Romane stellen die Situation der letzten Überlebenden dar: bei Schmidt war es die atomare Katastrophe, an deren Folgen fast alle Menschen auf der Erde ums Leben gekommen sind, bei Haushofer hat eine unbekannte Macht alle lebenden Wesen getötet. Dürrenmatts Hörspiel handelt von Menschen, die unter extremen Bedingungen und abgesondert von der irdischen Zivilisation zu einer neuen Form des Zusammenlebens finden.

Von Bedeutung wäre, was mit dem utopischen Moment, der 'narrativen Spannung', der Erwartung des Lesers geworden ist, von denen K.H. Bohrer im Zusammenhang mit Robinson schrieb.

Anders als in den Robinsonaden des 18. Jahrhunderts und ähnlich wie bei Hauptmann wird bei Schmidt, Haushofer und Dürrenmatt die Schilderung der Vergangenheit der Helden fast völlig ausgespart. Von unserer vertrauten Welt werden uns allenfalls Trümmer gezeigt. Die beiden Welten, die alte und die neue, werden einander nicht mehr direkt gegenübergestellt. Die von den Menschen verursachte Katastrophe ist genügendes Zeugnis unserer Zivilisation und Kultur.

Auf den ersten Blick scheint es, als werde in Arno Schmidts Erzählung der Bruch mit dem vorausgegangenen Leben überhaupt nicht vollzogen. Der Erzähler fährt auf einem alten Fahrrad durch das verwüstete Deutschland, nimmt zwar die Verwüstung zur Kenntnis, verhält sich jedoch, als habe sich nichts geändert. Angesichts der Katastrophe beschäftigt er sich mit sinnlosen Aufgaben: Er löst mathematische Probleme, liest leidenschaftlich Bücher, polemisiert mit ihnen, schreibt sogar Briefe und schickt sie ab. Er hängt eine Hausnummer an sein neu gebautes Haus, usw. In seinem Bericht erweckt er den Eindruck der Normalität, der jedoch abrupt durch Bilder der Zerstörung unterbrochen wird:

> "Der Himmel rauschte unablässig über mich; meine Haare bebten, als ich mich am Fenster rasierte. [...] Also war ich reif für einen Dorfbummel, mit Feuerrohr und Axt. [...]
> Siedlungshäuser, recht geschmackvoll gebaut und angeordnet; auch viele Kiefern hatte man stehen lassen, so daß ich beifällig den Mund spitzen mußte (und links unten warbelte immer das Flüßchen entgegen, bis es sich durch einen kleinen Wiesengrund entfernte, unter einer Eisenbrücke hindurch, sehr nett!) [...]
> Ein Baräckchen: [...] aber in dem armseligen Räumchen ruhte auch nur noch

> Staub auf giftgelben Bonbons, Kaffee war längst verduftet, die Konservenbüchsen aufgetrieben und zerplatzt."[96]

Der Erzähler erinnert sich ohne jegliche Rührung an die Welt, die er verloren hat:

> "Des Menschen Leben: das heißt vierzig Jahre Haken schlagen. Und wenn es hoch kommt (oft kommt es einem hoch!!) sind es fünfundvierzig; und wenn es köstlich gewesen ist, dann war nur fünfzehn Jahre Krieg und bloß dreimal Inflation."[97]

Erst gegen Ende seines Berichts, als er über seine Kindheit schreibt, gibt er den höhnischen Ton auf. Diese Seiten muten im Vergleich zur gesamten Erzählung beinahe idyllisch an. Die Kindheitserinnerungen sind aber eine Auftragsarbeit: die Frau, die er zufällig getroffen hat und die mit ihm eine Weile wohnt, wünscht sich als Geburtstagsgeschenk seine Memoiren. Ohne einen zweiten Menschen wären sie also nicht entstanden und hätten ihn nicht an die warme gute Stube, Feuer im Ofen, St. Martin-Laternen, die kochende Mutter, Eisblumen und das alte Plüschsofa erinnert. Die Gegenwart des zweiten Menschen macht dem Erzähler Hoffnung, ein Leben wie früher führen zu können, obwohl eine Stelle der Erinnerungen diese gute, warme und sichere Vergangenheit in ihrem Sinn anzweifelt:

> "Oben war die Küche warm und hellgelb und es gab heißen Tee, den der Junge am flachen eisernen Ofen trank, während bei den anderen - den Erwachsenen - ruhiges Gespräch und matter Scherz wechselten. Es blieb immer seltsam genug, wie sie darüber hinwegsahen - mit basaltenen Seelen und warmen Händen - daß sie sich, um das Leben zu ertragen, von der Welt kleine Stücke - Stuben - abtrennten. Was war es, das ihnen diese entsetzliche Sicherheit, dies gespenstische Vergessen gab, daß sie nicht hörten, wie es im Ofen heilig und singend rief [...]. Sie hatten Grenzen um sich gezogen; sie maßen und wogen: Aber das Maßlose? das nicht zu Wiegende?"[98]

Im Übrigen erinnert diese Stelle an die biblische Geschichte: in den Worten 'wie es im Ofen heilig und singend rief' und 'sie maßen und wogen: Aber das Maßlose? das

---

96 Arno Schmidt: Schwarze Spiegel, in: Ders. Leviathan und Schwarze Spiegel, Frankfurt/Main 1974 (= Fischer Taschenbuch 1476), S.41-141, hier S.49.

97 Ebd., S.43. Der Wortlaut dieses Zitats kommt übrigens aus der Bibel: Psalm 90.: "...Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es fähret schnell dahin, als flögen wir davon." Zitiert nach: Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Berlin 1936, S.513.

98 Ebd., S.132f.

nicht zu Wiegende?' könnte eine Anspielung auf den *Gesang der Männer im Feuerofen* und an *Belsazers Gastmahl* chiffriert sein. (Vgl. auch Anm. 97)

Es ist die einzige Stelle, wo direkte Abrechnung mit der alten Welt versucht wird, wo der Gedanke an die Ursache der Katastrophe erwogen und die Isolation des Individuums moralisch gerechtfertigt wird. Mit Recht schreibt Götz Müller, eine solche Bejahung des autonomen Lebens in der Isolation habe

> "ein prominentes Vorbild: Rousseau. Das beste Mittel, sich über die Vorurteile des 'homme social' zu erheben und seine Urteile auf die wahren Verhältnisse der Dinge [...] zu gründen, besteht darin, sich in die Situation eines 'homme isolé' zu versetzen und über alles so zu urteilen, wie dieser Mensch in Rücksicht auf seinen eigenen Nutzen [...] urteilen muß. [...]
> Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* steigern das robinsonadische Glück der Isolation angesichts historischer Katastrophen, die zeigen, daß der moderne Staat entweder nicht willens oder fähig ist, das Individuum zu schützen und zu erhalten."[99]

Die Kindheitserinnerungen scheinen die Hoffnung zu wecken, Frau und Mann in der wüsten Welt könnten noch ein Keim der neuen Menschheit sein, könnten die Geschichte über Adam und Eva noch einmal durchspielen. Eine Wiederholung der alten Geschichten ist jedoch in *Schwarze Spiegel* nicht mehr möglich. Die Frau verläßt den Mann und die Fata Morgana des Paradieses löst sich auf. "Es gibt keinen Neuanfang."[100]

Die Memoiren des Helden heben sich stilistisch von der Experiment-Sprache Schmidts ab. Sie sind wie ein Fremdkörper in dem ganzen Roman. Man könnte überlegen, ob hier die von Karl Heinz Bohrer hervorgehobene Opposition von Idylle und Satire, die für die Struktur des utopischen Augenblicks konstituent ist, nicht paraphrasiert wird (von dem Autor unterschwellig oder sogar bewußt : Schmidt war belesen genug, um die Plötzlichkeit bei Proust, Joyce, Musil sowohl verinnerlicht als auch kritisch übernommen zu haben). In der Spannung zwischen Idylle und Satire will sich bei Schmidt aber ein plötzliches Glück, ein utopischer Augenblick nicht einstellen. Die erinnerte Kindheit scheint ein abgeschlossenes Kapitel zu sein. Oder höchstens kann man als eine Glücksvorahnung die Szene deuten, die der Lesung der Memoiren unmittelbar folgt:

> "Mitternacht längst vorüber: sie faltete die Blätter sorgfältig zusammen und nahm sie fest in die Hand. Ich stand am Fenster und sah den Viertelmond (crescit: er lügt) langsam und gebückt über die Wiesen schleichen; Wiesen

---

99 Götz Müller, SS.282.
100 Stadelmaier: End ohne Enden, S. 359.

mond durch Herbststille; alle Uhren gehen aus; ein Geist müßte man sein: schwebend über Herbstwiesen, so sähe mein tauiges Paradies aus. Sie stand hinter mir im Vorhang; sie legte die Hand an meinen Ärmel: 'Ist es Dir schwer gefallen?' fragte sie abwesend - reuig; ich antwortete natürlich nicht, und wir hörten es ums Haus kiefern und hauchen."[101]

Doch wird das hier angesprochene (denn doch nicht heraufbeschworene) Paradies in der Ironie der Worte wieder angezweifelt. Gleich danach behauptet Lisa, weiterziehen zu wollen. Der letzte Mann bleibt wieder allein.

Marlen Haushofers Heldin erinnert sich nur selten an ihre Vergangenheit. Sie hat jede Beziehung zu ihrem früheren Leben verloren.

"Wenn ich heute an die Frau denke, die ich einmal war, die Frau mit dem kleinen Doppelkinn, die sich sehr bemühte, jünger auszusehen, als sie war, empfinde ich wenig Sympathie für sie [...]. Sie hatte ja nie eine Möglichkeit, ihr Leben bewußt zu gestalten [...] im ganzen gesehen herrschte in ihrem Kopf eine schreckliche Unordnung. Es reichte gerade für die Gesellschaft, in der sie lebte, die genauso unwissend und gehetzt war wie sie selbst."[102]

Die Menschen, die ihr nahe standen, kommen meistens nur in Nachtträumen wieder. Die ausführlichste Stelle, wo ihr jetziges Leben mit dem vorigen, zivilisierten verglichen wird, sind Aufzeichnungen über die ersten Weihnachten in der Einsamkeit. Deutlich zeichnet sich die heutige Lage der Erzählerin positiv von den Erinnerungen ab:

"Ich mußte nie wieder durch Kaufhäuser rennen und unnötige Dinge kaufen. Es gab keinen riesigen geputzten Baum, der im geheizten Zimmer langsam verdorrte, statt im Wald zu grünen und zu wachsen, keinen Kerzenschimmer, keinen vergoldeten Engel und keine süßen Lieder."[103]

Und doch, sie hört nicht auf, von den Toten zu träumen. Sie hält sich zunächst auch an bestimmte Gewohnheiten aus der alten Zeit, die sie erst nach und nach ablegt. Sie hat ein offenkundiges Bedürfnis nach einer äußeren Ordnung, die ihrem Leben Sinn geben könnte. Mit der Zeit wird diese Ordnung nicht mehr durch die Uhrzeit oder das Kalenderdatum markiert, sondern durch natürliche Ereignisse, durch die Jahreszeiten, durch Geburt und Tod ihrer Tiere. Als sie den unbekannten Mann, der den Stier und den Hund getötet hat, erschossen hat, vollzieht sie die Trennung von der

101 Schmidt: Schwarze Spiegel, S.136.
102 Marlen Haushofer: Die Wand, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1985 (= Ullstein Buch 30169), S.82f.
103 Ebd., S.133.

alten, menschlichen Welt ein für allemal. Eine neue Adam-und-Eva-Geschichte wird hier nicht ausprobiert, sogar in der Phantasie nicht.

Die Handlungsweise der Heldin zeichnet sich durch *den Sekundenstil* aus, den Bohrer für seine Interpretation des *Robinson Crusoe* erfindet. Jeder Augenblick reiße Robinson

> "aus der Kontinuität des Denkens und Urteilens. Denn Robinsons Denken ist buchstäblich vom nächsten Augenblick geleitet: Er sieht immer nur Eines, er nimmt immer nur Eines wahr, es ist immer nur der eine Gedanke eines kurzen, gegenwärtigen Wimpernschlags."[104]

Diese Charakteristik paßt besonders gut auf das Handeln der Erzählerin in der *Wand*. Eine solche Augenblicksregung ließ sie auch den Mörder ihrer Tiere töten:

> "*Plötzlich* [Betonung J.J.], ich konnte die Hütte noch gar nicht richtig sehen, stutzte Luchs und rannte dann mit wütendem Gebell über die Wiese. [...] Ich wußte *sofort* [Betonung J.J.], daß etwas Schreckliches geschehen war. [...] Ein Mensch, ein fremder Mann stand auf der Weide, und vor ihm lag Stier. [...] Luchs sprang den Mann an und schnappte nach seiner Kehle. Ich pfiff ihn gellend zurück, und er gehorchte und blieb grollend und mit gesträubtem Fell vor dem Fremden stehen. Ich stürzte in die Hütte und riß das Gewehr von der Wand. Es dauerte ein paar Sekunden, aber diese paar Sekunden kosteten Luchs das Leben."[105]

Die Reaktion der Erzählerin ist mit der des Robinson, wie sie Bohrer beschrieben hat, praktisch identisch. Die Angst beschleunigt ihre Entschlüsse. Es ist keine existentielle, verinnerlichte Angst, es ist ein plötzliches Erschrecken.

> "Es ist die sehr genau beschriebene Reaktion der Nerven gegenüber dem unvorhersehbaren, aber ständig möglichen Eintritt der Lebensgefahr."[106]

Doch Robinson hatte Zeit, zwischen der ersten Entdeckung der Fußspur und der Rettung Freitags, in vielen anderen Wahrnehmungsaugenblicken, sich auf den zweiten Menschen vorzubereiten. Er brauchte Freitag als menschlichen Partner, als Beweis, der Mensch sei ein soziales Wesen, dessen Leben ohne Bezugspersonen keinen Sinn habe. Die Felsenburger sind von vornherein nicht einsam, und ihre Abgeschiedenheit hat eine wichtige zivilisations- und kulturbildende Funktion im Rahmen der menschlichen Gemeinschaft. Wie betont, werden auch die wichtigsten

---

104 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.95f.
105 Haushofer: Die Wand, S.272.
106 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.99.

Komponenten der abendländischen Kulturtradition: Arbeit und Religion, beibehalten: sie werden lediglich in ein anderes Gesellschaftsmodell umfunktioniert.

Das Leben der Heldin von Marlen Haushofer erfüllt sich dagegen mit Sinn, eben weil sie keine Mitmenschen mehr hat. Sie ist konzentriert auf ihr eigenes Ich, das zwar ebenfalls einer Sozialisierung bedarf, aber in einem völlig anderen Sinne als in den Robinsonaden:

> "Es fällt mir schwer, beim Schreiben mein früheres und mein neues Ich auseinanderzuhalten, mein neues Ich, von dem ich nicht sicher bin, daß es nicht langsam von einem größeren Wir aufgesogen wird. [...] Es war fast unmöglich, in der summenden Stille der Wiese unter dem großen Himmel ein einzelnes abgesondertes Ich zu bleiben, ein kleines, blindes, eigensinniges Leben, das sich nicht einfügen wollte in die große Gemeinschaft. Einmal war es mein ganzer Stolz gewesen, ein solches Leben zu sein, aber auf der Alm schien es mir plötzlich sehr armselig und lächerlich, ein aufgeblasenes Nichts."[107]

Eine solche Reflexion wäre dem anthropozentrischen Denken der Aufklärung eher fremd. Nicht die physische Abgeschiedenheit, wie in den Robinsonaden, sondern die innere Weigerung trennt die Erzählerin von der menschlichen Gemeinschaft. Kein Rettungsboot kann sie zu ihr zurückbringen und keine Bezugspersonen eine neue bilden. Die Einsamkeit ist nun ihre letzte Station. Deshalb kann die *plötzliche* Erscheinung des zweiten Menschen für sie keine Chance werden wie für Robinson Crusoe.

In Dürrenmatts Hörspiel wird die zivilisierte Welt zwar nicht vernichtet, gleichwohl lernen wir sie jedoch nicht direkt kennen. Äußerungen ihrer Repräsentanten genügen, um ein deutliches Bild entstehen zu lassen. Die alte, zivilisierte Welt ist eine Welt der Politik und der Lüge. Dürrenmatt läßt die Mentalität des heutigen Menschen mit einer anderen zusammenstoßen, die den künstlichen Schein unseres Lebens nicht kennt. Obwohl ohne Häuser in unserem Sinne, obwohl in unerträglicher Hitze und in ständiger Gefahr, sind die Menschen auf der Venus freier und wahrscheinlich glücklicher, jedenfalls als Individuen autonomer als die zivilisierten, durch Zwänge der Politik eingeschränkten Erdbewohner. Deswegen wird das Leben auf der Venus als Idealzustand gedeutet:

107 Haushofer: Die Wand, S.185.

> "Es ist immer peinlich, ein Ideal in der Wirklichkeit anzutreffen [...], gibt es eine idealere Politik, als die, keine nötig zu haben?"[108]

In grotesken Situationen und Dialogen macht Dürrenmatt deutlich, daß Verständigung zwischen den zwei Welten unmöglich ist. Die Erbauer der harten, aber sinnvollen Existenz auf der Venus sind keine Heroen, sondern auf den unfreundlichen Planeten deportierte Verbrecher, die durch Umstände gezwungen, sich zu hilfsbereiten Mitgliedern einer Menschengemeinschaft entwickeln. Die Deportierten können sich List, Diplomatie und Betrug einfach nicht leisten. Erdbewohnern, die sich nicht in ihre Lage versetzen können, scheinen die meisten Situationen und Gespräche, die sie auf der Venus erlebt haben, absurd zu sein, z.B.:

> "Kriegsminister: Sie sind eine Russin?
> Irene: Ich war eine Polin und bin vor sechs Jahren deportiert worden.
> Minister: [...] Ohne Zweifel, weil Sie die hehren Ideale der Freiheit, der Humanität und der Privatwirtschaft vertraten.
> Irene: Ich war eine Straßendirne."[109]

Sinnlos und absurd ist jedoch nicht die Mentalität der Venusbewohner, sondern die der Gesandten der Erde, denen das Selbstverständliche und Naheliegende verborgen bleibt.

Dürrenmatts Planet Venus mag eine Hölle sein, eine Hölle jedoch, die zum Paradies geworden ist; die Erde dagegen ist ein Paradies, das zur Hölle wurde.

Ähnlich wie in den Robinsonaden hält in allen drei Werken unsere Zivilisation der Prüfung nicht stand. Zu fragen ist nun, ob die Abgeschiedenheit von der Zivilisation, trotz der deutlichen Unmöglichkeit eines Neuanfangs (besonders bei Schmidt und Haushofer, weil die Protagonisten alleine leben), doch nicht zur Herausbildung neuer Werte führt, die dem Leben einen Inhalt geben und zur Überprüfung der alten Verhaltensnormen beitragen könnten.

Bei Schmidt und Dürrenmatt wird dieser positive 'didaktische' Duktus von vornherein in Frage gestellt, weil die Übernahme der Struktur der SF-Literatur eine aufklärerische Absicht über weite Strecken verhindert und nur eine satirische zuläßt. Andererseits kann man in diesem Zusammenhang einräumen, daß auch *Robinson Crusoe* zuerst als Abenteuerroman, also Unterhaltungsliteratur gelesen und rezipiert wurde; doch die SF-Elemente der beiden Werke machen sie noch nicht zur Unterhaltungsliteratur; sie werden als Verfremdungseffekte gebraucht, die den Bankrott der europäischen Zivilisation betonen.

---

108 Friedrich Dürrenmatt: Das Unternehmen der Wega, in: Ders.: Werkausgabe in dreißig Bänden, Bd.17, Zürich 1980, S.99.

109 Ebd., S.108.

Wie oben bereits betont wurde, empfindet der Held in Arno Schmidts Erzählung seine Lage als verhältnismäßig günstig, er genießt sie sogar; er sonnt und betrinkt sich, besichtigt die menschenleeren Ortschaften, sucht aus, was ihm nützlich sein könnte. Das harte Los, das sonst den einsamen Robinson trifft und das meistens zur Überprüfung des bisherigen Lebens und folglich zur Entstehung einer neuen Einstellung zur Welt, zu sich selbst, zu den Mitmenschen führt, scheint Schmidts Protagonisten innerlich nicht sehr berührt zu haben.

Er arbeitet zwar wie die anderen Einsamen: baut z.B. ein Haus; weil er aber vieles findet, was er gebrauchen kann, muß die Arbeit nicht seine ganze Existenz ausfüllen. Sie bedeutet für ihn Zerstreuung, Beschäftigung, die der Mensch sowieso braucht, um zu leben. Insofern ist Schmidts Roman mit der sonst in jeder Hinsicht verschiedenen *Insel der großen Mutter* verwandt.

Die Arbeit hat für den Helden keine didaktische Wirkung, sie verursacht weder innere Läuterung, noch das Bedürfnis nach einer solchen:

> "Und ich war erst Anfang Vierzig; wenn Alles gut ging (?) konnte ich noch lange über die menschenleere Erde schweifen: ich brauche Niemanden!-"[110]

Die Vergnügtheit des Erzählers angesichts seiner hoffnungslosen Lage und angesichts der Auslöschung der Menschheit kommt dem Leser absurd und unverständlich vor. Die Heiterkeit wirkt karikaturistisch, bisweilen zynisch, und das Komische makaber.[111] Das Benehmen der Helden von Schmidt scheint dem gesunden Menschenverstand zu widersprechen, es ist komisch und entsetzlich zugleich. Der groteske Effekt, der durch den heiteren und zufriedenen Ton bei der Beschreibung einer totalen Katastrophe entsteht, ist allerdings, wie dies bereits oben an anderen Beispielen gezeigt wurde, nur zum Teil mit dem Grotesken bei Hoffmann, Poe oder Keller verwandt. Sowohl Schmidts Roman als auch Dürrenmatts Hörspiel folgen der Tendenz in der Entwicklung der grotesken Literatur, die eingangs skizziert wurde: das Groteske ist heute nicht mehr das Irrationale und Unbegreifliche, nicht mehr das Schauererregende, sondern das Gefühl der Ohnmacht angesichts der Tatsache, daß die gewohnten humanen Werte allmählich schwinden und durch nichts ersetzt werden. Es bleibt allein eine moralische Leere. Das Übersinnliche wird von der

---

110 Schmidt: Schwarze Spiegel, S.60.

111 Vgl. z.B. die Episode, in der Schmidt sich selbst, d.h. seine eigene Leiche in die Handlung einführt: "Ein zerwetzter Schreibtisch, darauf zwanzig zusammengelaufene Bücher [...]; ein zersprungener winziger Herd [...]. Papier in den Schüben; Manuskripte [...] ergo ein literarischer Hungerleider, Schmidt hatte er sich geschimpft. Allerdings lange Knochen [...]. Ich salutierte den beinernen Poeten mit der Flasche (den Schädel müßte man mitnehmen und bei sich aufstellen);" (Schmidt: Schwarze Spiegel, S.72f.).

Gegenwartsliteratur verbannt. Der Dämon nimmt die Gestalt des Menschen an, was die Welt noch unbegreiflicher und widernatürlicher macht.

Dennoch ist das Schicksal von Schmidts Helden nicht tragisch.[112] Das Tragische weist auf einen neuen Sinn hin und eröffnet eine Hoffnung. Die antiutopischen Zukunftsvisionen von Richter bis Huxley mögen in vielen Fällen satirische Komponenten beinhalten. Die Satire geht dort jedoch nicht in die Groteske über, weil das Tragische in diesen Werken die Möglichkeit neuen Beginnens, die Hoffnung auf einen neuen Sinn eröffnet. Schmidts Roman sperrt sich gegen eine solche Möglichkeit, er stellt das Geschehene als endgültig dar und beraubt den Leser aller Illusionen.[113]

Der Roman von Marlen Haushofer und das Hörspiel von Dürrenmatt lassen sich dagegen nicht so leicht als wahrhaft hoffnungslos interpretieren. Die schwere körperliche Arbeit, zu der ihre Helden gezwungen sind, hat für sie einen tiefen Sinn. Sie sind von der Arbeit ihrer Hände absolut abhängig. Ihre Beziehung zum Leben, zu seinem Wert und zur Zivilisation ändert sich. Sie können nur das als wertvoll anerkennen, was ihnen unmittelbar nützlich ist. Alles Äußerliche, auch Kunst und Literatur, Umgangsformen, Mode, den Luxus der menschlichen Kultur integrieren sie nicht mehr in ihr Wertsystem. Für Dürrenmatts Helden ist das nackte Überleben zum höchsten Wert geworden. Tugenden, die in der europäischen Zivilisation sehr wichtig sind - Hilfs- und Opferbereitschaft, Mut und Tapferkeit, Selbstlosigkeit, Pflichtbewußtsein etc. - werden auf der Venus ebenfalls sehr hoch geschätzt, nicht aber als moralische Werte, die an sich einen sittlichen Sinn haben, sondern als nutzvolle Eigenschaften, ohne die man sein Leben nicht hätte erhalten können. Die Bewohner der Venus haben zwar einen Sinn der Existenz gefunden: sie haben es vermocht, eine Art Gesellschaft aufzubauen; es ist jedoch eine 'utopia minima', beschränkt und von allen Seiten abgesichert, eine Utopie, der nur das einzig Sichere in der heutigen Welt übriggeblieben ist: das bloße Leben.

Obwohl sich das Hörspiel äußerlich der Gruppenrobinsonade nähert, ist seine Verbindung zu *Robinson Crusoe* unübersehbar: der entscheidende Handlunsgträger ist hier eine momentane sinnliche Wahrnehmung, ein Augenblick. Ob man ihn noch als utopischen Augenblick definieren kann, ist allerdings fragwürdig.

---

112 Vgl. Kayser: Das Groteske: "Die Tragödie als Kunstform eröffnet [...] gerade im Sinnlos-Absurden die Ahnung einer Sinnmöglichkeit [...] Der Gestalter des Grotesken darf und kann keine Sinngebung versuchen."(S.200) Vgl. auch Pietzcker: Das Groteske, S.210.

113 Die Hinweise von Schmidts Protagonisten, die suggerieren mögen, er verstehe sein Werk als Fortsetzung der Tradition, beweisen eben das Gegenteil: die Trennung von der Tradition. Der Held vergleicht sich mit Robinson, nennt Schnabels *Insel Felsenburg*, liest auch mit Vorliebe die Meister des Grotesken: Hoffmann, Dickens, Poe, Coleridge.- Lisa, die Frau, die er getroffen hat, liest Jens' *Nein - Die Welt des Angeklagten* und sagt: "Ob es den Leuten nicht unheimlich dabei war? [...] wenn sie so diese Zukunftsromane erfanden?" (Schmidt: Schwarze Spiegel, S.125).

Haushofers *Die Wand* scheint die Tradition des *Robinson Crusoe* am deutlichsten fortzusetzen. Robinson beginnt ebenfalls nach anfänglicher, sehr kurzer Ratlosigkeit seine neue Existenz systematisch aufzubauen. Den Umgang mit Menschen ersetzt er durch den Umgang mit Tieren und versucht, sich an den Rhythmus der Natur zu halten, der ihn zu ununterbrochener Tätigkeit zwingt.

Marlen Haushofer gibt in ihrem Roman der Hoffnung eine große Chance. Hoffnung ist überhaupt ein wichtiges Motiv in vielen ihrer Werke.[114] Trotzdem reicht die Hoffnung im Roman *Die Wand* über den harten und im Grunde genommen aussichtslosen Alltag der Erzählerin nicht hinaus. Sie plant nie weiter als bis zum nächsten Naturereignis, zur Geburt des Kalbes oder einer Katze, zur Kartoffelernte usw. Sie verdrängt die Gedanken an die Zukunft, hört dennoch nicht auf, sich zu sehnen, auf etwas zu warten, zu hoffen. Gegen Ende ihres Berichts schreibt sie jedoch: "Ich habe einen heftigen Widerwillen gegen Tagträume, und ich spüre, daß die Hoffnung in mir abgestorben ist."[115] Sie klammert sich an das Nächstliegende, an kleine Ereignisse, an die Arbeit, an den Kontakt zu den Tieren. Die Hoffnung, die sie erfüllt, nennt sie oft "wahnsinnig"[116] oder "unsinnig"[117]. Andererseits schreibt sie einmal einen Satz, der auch von Bloch stammen könnte: "Offenbar hört ein Mensch nie auf, bei Tag zu träumen."[118] So träumend und arbeitend, um die Tiere trauernd und sich über kleine Ereignisse des Alltags freuend, findet sie zu sich selbst, entdeckt ihr wirkliches Ich. Sie kommt zu der Gemütsruhe und Gelassenheit, die ebenfalls, zwar grotesk entstellt, Schmidts Erzähler gewinnt und um deren Willen manche Erdbewohner in Dürrenmatts Hörspiel auf der Venus bleiben. Beinahe könnte man den

---

114 Gewiß ist es sinnvoller, den Roman von M.Haushofer unter dem Gesichtspunkt einer Identitätskrise zu interpretieren; er ist bestimmt keine bewußte Travestie des Robinson-Motivs. Von Anfang an ist es ungewiß, ob die unsichtbare Wand, die die Erzählerin von der übrigen Welt trennt, wirklich existiert, ob sie nicht einfach den Traum von der Weltflucht, auch die Angst vor den Menschen symbolisiert. Nur einmal wird dieser Gedanke im Roman deutlich ausgedrückt: "Vielleicht war die Wand auch nur der letzte verzweifelte Versuch eines gequälten Menschen, der ausbrechen mußte, ausbrechen oder wahnsinnig werden."(S.110) Solche Ausbruchsversuche werden auch von anderen Gestalten ihrer Romane unternommen (*Eine Handvoll Leben, Mansarde*), und sie ermöglichen, zumindest zum Teil, das bisher verschüttete eigene Ich der Heldin und den Sinn des Lebens zu finden. Die Hoffnung auf eine wahre, menschenwürdige Existenz verläßt die Bücher von Marlen Haushofer, trotz ihres Pessimismus, nicht. Auch in der *Wand* mußte sich die Erzählerin von der ihr bisher vertrauten Welt trennen, um sich selbst kennenlernen zu können. Dies ist ihr gelungen, obwohl es den Preis der völligen Kommunikationslosigkeit mit den Mitmenschen gekostet hat. Andererseits ist es verlockend, den Roman in die Tradition der Robinsonaden einzureihen und zu untersuchen, wie sich Robinson heute verhalten würde.

115 Haushofer: Die Wand, S.211.

116 Ebd., S.76.

117 Ebd., S.169.

118 Ebd., S.102.

freilich vorschnellen Schluß ziehen, die alten aufklärerischen Maximen kehrten wieder. Dem ist aber nicht so.

> "Verzicht auf Vergnügen und Genuß und völlige Hingabe des Menschen an andere sind die Grundlagen der Philosophie, mit der die deutsche Aufklärung ins Leben tritt"[119], schreibt Hans M. Wolff über die Folgen der Philosophie Thomasius'.

Während die späte Aufklärung, die Popularphilosophie etwa, mit dem Vergnügen nicht mehr so streng ins Gericht ging, blieben die Nächstenliebe und der Dienst am Mitmenschen weiter eine wichtige Kategorie im 18. Jahrhundert. Daran gemessen ist auch Marlen Haushofers Erzählerin keine aufklärerische Heldin mehr.

Was ist nun aus der didaktischen Intention und dem Fortschrittsglauben der Aufklärungsrobinsonaden in der Gegenwartsliteratur geworden?

Die Orientierung an der eigenen gesellschaftlichen Erfahrung, der Entwurf eines Modells, das sich dieser Erfahrung entgegensetzt und der Hinweis auf die Nützlichkeit des Modells im realen Leben wird für die konkreten Utopien konstitutiv. Die Umwertung der alten Werte und der Versuch, das Neue in die alte Welt zu verpflanzen, spielt auch in den Robinsonaden eine wichtige Rolle. Sogar wenn der Versuch nicht ganz gelingt oder gar mißlingt, wird der Kontakt zum 'Vorleben' wieder aufgenommen. Anders ist es in den drei hier analysierten Werken.

Bei Arno Schmidt und Marlen Haushofer gibt es keine Menschheit mehr, der man neue Werte vermitteln könnte. Auch Dürrenmatt gibt seinem Venus-Paradies keine Chance, gegen die Welt zu bestehen. Die Venusbewohner sind nicht aggressiv, sie wollen in Ruhe gelassen werden. Die Argumente, die sie vorbringen, um zu erklären, warum sie keine Regierung, keine Verwaltung, keine Hierarchie haben, müßten den Gesandten der Erde einleuchten:

> "Die Venus ist groß und wir sind klein. Sie ist grausam. Wir müssen kämpfen, wenn wir leben wollen. Wir können uns die Politik nicht leisten."[120]

Dagegen glauben die Vertreter der Zivilisation, sich die Unsicherheit einer zweiten, besseren Welt nicht leisten zu können und die Venus auf alle Fälle vernichten zu müssen. Sie versuchen, aus ihrem Bewußtsein die Erinnerung an den Eindruck auszulöschen, den das Leben der Deportierten auf sie gemacht hat:

---

119 Hans M.Wolff: Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung, Bern - München 1949, S.45.

120 Dürrenmatt: Das Unternehmen der Wega, S.95.

> "Wood: Mich ekelt dies alles. Diese Venus ist fürchterlich. Sind schließlich alles Verbrecher da oben. Bin sicher, daß Bonstetten sich mit den Russen verbünden wollte. War schmutziges Theater, das sie uns vorspielten."[121]

Sie berauben sich selbst und die Welt der Möglichkeit der Verpflanzung der für die Venus wichtigen Werte, wie auch immer minimalistischen Charakter sie hätten, auf die Erde. Für die zivilisierte Welt sind Solidarität, Hilfsbereitschaft etc. etc. zwar keine neuen Ideen, die sie erst entdecken müßte, sie haben dort jedoch jeden Sinn verloren und sind zu papierenen Phrasen geworden, während sie für die Venus-Gefangenen einen doch festen, obwohl nur sehr praktischen, aller idealistischen Illusionen beraubten Platz einnehmen. Auch der Erde droht voraussichtlich eine Katastrophe, weil die Expedition auf die Venus mit Vorbereitungen auf einen möglichen Weltkrieg verbunden ist. Die Vermittlung der neuen Erfahrungen, die die Menschheit vielleicht retten könnte, ist aber prinzipiell nicht möglich, weil keine Ebene der Verständigung zwischen den zwei Welten besteht. In den Robinsonaden spielten die zivilisatorischen und kulturellen Elemente, die von den Schiffbrüchigen übernommen und gepflegt wurden, die Rolle einer solchen Verständigungsebene. Ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Faktor ist dabei in *Robinson Crusoe* und der *Insel Felsenburg* die Religion. Vom religiösen Konsens getragen, vollzieht sich die Umorientierung des alten Lebens und die Entwicklung des neuen Normen- und Verhaltenskodex. Dieser Konsens fehlt in den Texten der Gegenwartsliteratur. Auch Kunst, Literatur, Philosophie übernehmen keine ersatzreligiöse Funktion. Nur Arno Schmidts Held liest Bücher, schreibt, beschäftigt sich mit Mathematik, doch er weiß um die Sinnlosigkeit seiner Tätigkeit.

Ernst Bloch entwickelt in seinem *Prinzip Hoffnung* die These von Erwartungseffekten,

> "deren Triebintention weitsinnig ist, deren Triebgegenstand nicht bloß in der jeweiligen individuellen Erreichbarkeit, sondern auch in der bereits zurhandenen Welt noch nicht bereit liegt, mithin noch am Zweifel des Ausgangs oder des Eintritts statthat."[122]

Diese Effekte haben nach Bloch antizipierenden Charakter und sollen die 'echte Zukunft' implizieren. Die 'echte Zukunft' gibt es jedoch für die Helden der zitierten Werke nicht. Die Protagonisten erwartet nur die 'unechte Zukunft', in der objektiv nichts Neues geschieht.[123] Die Erwartungseffekte, die trotzdem noch Platz finden, sind oft nur negativ belegt. Falls man noch vom 'utopischen Denken' sprechen kann,

---

121 Ebd., S.121.
122 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1985 (= stw 554), S.82 f.
123 Vgl. ebd., S.83.

so kommt es in den heutigen 'Robinsonaden' sehr reduziert zum Ausdruck. Allerdings kann man von allen drei oben dargestellten Werken dasselbe behaupten wie von *Robinson Crusoe*: eigentlich könnte eine solche Geschichte in der Wirklichkeit nicht stattfinden. Alle drei Geschichten sind noch viel weniger wahrscheinlich als die Erzählung von Robinson. Die Helden verfügen über die 'utopische Mentalität', die sie die Fakten, die "Indizien [des] sicheren Untergangs"[124] ignorieren und so überleben läßt. Allerdings ist es immer ein Überleben ohne Chance für die menschliche Gattung, ein Überleben, das zeitlich sehr beschränkt ist. Die Heldin Marlen Haushofers hat das am treffendsten formuliert:

> "Wenn die Zeit [...] nur in meinem Kopf existiert und ich der letzte Mensch bin, wird sie mit meinem Tod enden. Der Gedanke stimmt mich heiter. Ich habe es vielleicht in der Hand, die Zeit zu ermorden."[125]

Noch wichtiger ist die Frage, die in der Formulierung Bohrers am Anfang des Kapitels bereits gestellt wurde. Hier sei sie noch einmal wiederholt:

> "Eigentlich könnte die Erkenntnis, daß Robinson allein niemals so lange überlebt hätte, doch genügen, um die Erzählung darüber als Lügenmärchen zu entzaubern. Warum aber lassen wir uns verzaubern?" fragt Bohrer.
> Und die Antwort: "Wir akzeptieren die Geschichte deshalb, weil in der Versinnlichung des subjektiven Arguments wider die Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit eben die objektive utopische Mentalität liegt, mit der wir uns gerne identifizieren möchten. Das Utopische also steckt nicht einfach in der Kunstfigur des Romanhelden Robinson, sondern in unsrer eigenen Erwartungsmentalität gegenüber erzählter Subjektivität."[126]

Man kann diese Antwort nicht ohne weiteres auf die heutigen Geschichten von den Einsamen übertragen. Die narrative Spannung besteht heute in der Irritation des Lesers, daß die unwahrscheinliche Geschichte zwar genau auf diese Weise nicht hätte stattfinden können und nicht würde stattfinden können, aber sie erzählt trotzdem die Wahrheit vom Menschen: nämlich, daß sich die utopische Mentalität zwar auf eine minimalistische Weise für den Helden einstellt, sie will sich jedoch nicht mehr auf den Leser übertragen. Unsere eigene Erwartungsmentalität wird vielmehr getötet. Die heutigen Geschichten über die Einsamen, die sich, getrennt von der alten Zivilisation, durchsetzen müssen, können nicht als Robinsonaden, eigentlich auch nicht als Antirobinsonaden bezeichnet werden.

---

124 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.135.
125 Haushofer: Die Wand, S.237.
126 Bohrer: Der Lauf des Freitag, S.136.

Ähnlichkeiten, die den Vergleich provozieren, zeigen nur umso deutlicher, daß Hoffnung, auch in dem sehr weiten Sinne Blochs, aus dieser Literatur verschwunden ist. Sogar wenn die Einsamkeit zur Herausbildung neuer Werte führt, haben die Protagonisten keine Möglichkeit, ihre Erfahrungen anderen zu vermitteln. Sie können oder wollen keine Chance für die Welt sein. Ihre Einsamkeit ist kein Asyl mehr, sie wird zwangsläufig zum Exil ohne Perspektive.

Anstatt eines Fazits

Ernst Bloch schreibt am Ende seines *Prinzip Hoffnung*:

> "Die Wurzel der Geschichte (...) ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch."[1]

Als Antwort könnte man einen Ausschnitt aus der Rede Siegfrid Lenz' zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels zitieren:

> "Die Schöpfung stirbt langsam. Sie muß nicht im atomaren Blitz untergehen (...). Sie kann an unserer Verachtung der Schöpfung und an unserem Egoismus zugrunde gehen. Mit Appellen ist nichts zu erreichen, wir kennen ihr Elend, ihre Wirkungslosigkeit. (...) Es gibt kein Abonnement auf die Ewigkeit, und es gehört nicht einmal viel Phantasie dazu, sich die Erde unbelebt vorzustellen (...). Ein Grabstein für diese Zeit könnte die Inschrift tragen: Jeder wollte das beste - für sich..."[2]

Es scheint, daß die Literatur der letzten Jahre das Prinzip Hoffnung aufgegeben hat, um es, hier ebenfalls dem neuesten philosophischen Denken folgend, gegen das Prinzip Verantwortung einzutauschen. Aus dem Verantwortungsprinzip heraus wird noch geschrieben und appelliert, wird auf Fragen geantwortet. Nicht mehr aus dem Wunsch, die Welt zu verändern, sondern sie zu retten, wird die utopische Tradition noch zitiert.

Doch auf diese Weise müßte die sogenannte schöne Literatur, die literarische Fiktion zugunsten von Reden und Aufrufen, Interviews oder allenfalls Reportagen verschwinden. Dem ist aber nicht so. So wie die allmähliche Auflösung der traktatähnlichen Form der utopischen Erzählung bereits die schleichende Auflösung des utopischen Denkens zu signalisieren begann, so könnte auch die Literaturfähigkeit des Prinzips Verantwortung auf Aspekte hinweisen, die außerhalb vom Ideologischen liegen. Auf einen dieser Aspekte wurde hingewiesen, und er allein würde schon die ästhetische Gestaltung des totalen Untergangs legitimieren: es ist die Lust (am Untergang). Heiner Müller hat in einem Interview den Genuß als Zweck bezeichnet.

---

1 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, S.1628.

2 Siegfried Lenz: Literatur - unversöhnt und unfriedlich, um den Frieden zu dienen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1988. Die Dankesrede des Preisträgers Siegfried Lenz, in: Frankfurter Rundschau, 10.10.1088, S.13.

Er beruft sich auf Nietzsche, auf den auch Ivo Frenzel verweist, der hier im Groteske-Kapitel mit einem Satz aus dem Artikel: *Die Lust am Untergang* bereits zitiert wurde: "Wenn die Katastrophe des Untergangs schon unabweislich ist, so sollte man sie doch wenigstens lustvoll genießen."[3]

Der ästhetische Reiz, der das Katastrophenbewußtsein begleitet, wäre das Stigma des 20. Jahrhunderts, doch Ivo Frenzel sieht heute die Notwendigkeit der Abkehr von der Ästhetik in die Realität:

> "Statt Skepsis und Kulturkritik ist jetzt Katastrophenalarm am Platze. Im Jahrhundert nach Nietzsche ist die Frage nach der Zukunft keine spekulative mehr. Sie bedarf konkreter Antworten."[4]

Das Paradoxe dabei ist, daß Alarm geschlagen wird und sogar konkrete Antworten gegeben werden. Ob der Müllberg und das Ozonloch dadurch aber kleiner werden, ist ernsthaft anzuzweifeln.

Deswegen würde Heiner Müllers Nietzsche-Verständnis der Position der heutigen Literatur näher sein:

> "Im Nietzsche-Nachlaß von Colli/Montinari habe ich eine Stelle gefunden, wo Nietzsche seinen Kommunismus, seine Idee von Kommunismus formuliert. Jeder vernünftige Mensch weiß, daß dieses Universum eines Tages aufhört zu existieren - durch Implosion oder Entropie oder was auch immer -, und die einzige Frage, die sich stellt, ist, ob die Erde zu Sand wird oder in Rauch und Feuer aufgeht. Das ist die Entscheidung, die die Menschheit zu treffen hat: Feuer oder Staub. Und daran knüpft Nietzsche an mit der Frage, ob dieser Untergang als allgemeines Gejammer stattfinden wird oder ob es der Menschheit gelingt, sich vorher zu einer rauschenden Festgemeinschaft zu vereinigen, also ein Gattungsbewußtsein zu entwickeln und aus dem Untergang ein Fest zu machen. Das ist ein sehr guter Gedanke, denn er denkt den Genuß als Zweck zu Ende."[5]

Außerhalb einer wissenschaftlichen Analyse läge die Frage, ob die Literatur, die den Untergang ästhetisch festzuhalten vermag, nicht ein Auftakt zu einem solchen Fest wäre.

---

3 Ivo Frenzel: Die Lust am Untergang. Pessimistische Zeitprognosen - eine moderne Krankheit?, in: FH, 4/1978, S.2-7, hier S.3.

4 Ebd. S.7.

5 Heiner Müller: Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show. Betrachtungen zum Genuß, in: Ders.: Zur Lage der Nation, Berlin, 1990, (=RT 13), S.59-78, hier S.72f.

Literatur

Das Literaturverzeichnis enthält alle Titel, die in den Anmerkungen zitiert wurden.

Darüber hinaus habe ich in das Verzeichnis auch Werke der Primär- und Sekundärliteratur aufgenommen, die zwar im einzelnen nicht angeführt wurden, die aber als gedanklicher Hintergrund für diese Studie dienten.

Falls aus einem Sammelband mehrere Beiträge für die Arbeit wichtig waren, wurde hier, außer den Einzelartikeln, der ganze Band einbezogen.

1. Quellen

Amery, Carl: Der Untergang der Stadt Passau, München [13]1990 (= Heyne 3461).

Amery, Carl: Die Wallfahrer, München 1986.

Bacon, Francis: Neu-Atlantis, in: Heinisch, s.dort, S.171-215.

Bellamy, Edward: Ein Rückblick aus dem Jahr 2000, deutsch von Clara Zetkin, Frankfurt/Main 1973 (= FO 30).

Bernhard, Thomas: Auslöschung, Frankfurt/Main 1986.

Bernhard, Thomas: Das Kalkwerk, Frankfurt/Main 1973 (= st 128).

Bernhard, Thomas: Midland in Stilfs, Frankfurt/Main [2]1973 (= BS 272).

Born, Nicolas: Die Welt der Maschine. Aufsätze und Reden, Reinbek bei Hamburg [2]1980.

Born, Nicolas (Hg.): 'Die Phantasie an die Macht'. Literatur als Utopie. Literaturmagazin 3, Reinbek bei Hamburg [2]1977 (= dnb 57).

Busch, Wilhelm: Eduards Traum, in: Ders.: Was beliebt ist auch erlaubt, Sämtliche Werke II, hg. von R. Hochhuth, München 1982, S.402-441.

Bradbury, Ray: Fahrenheit 451, deutsch von Fritz Güttinger, Zürich

Cabet, Etienne: Reise nach Icarien, eingeleitet von Alexander Brandenbury und Ahlrich Meyer, Berlin 1979.

Canetti, Elias: Masse und Macht, München 1973 (= Reihe Hanser 124).

Campanella, Tommaso: Sonnenstaat, in: Heinisch, s.dort, S.111-169.

Defoe, Daniel: Robinson Crusoe, deutsch von Franz Riederer, München 1966.

Döblin, Alfred: Berge Meere und Giganten, Olten und Freiburg in Breisgau [2]1980.

Dorst, Tankred: Merlin oder das wüste Land. Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt/Main 1985 (= st 1076).

Drewitz, Ingeborg: Eingeschlossen, Düsseldorf 1986.

Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker, in: Ders.: Komödien II und frühe Stücke, Zürich [4]1963, S.283-355.

Dürrenmatt, Friedrich: Das Unternehmen der Wega, in: Ders.: Werkausgabe in dreißig Bänden, Zürich 1980 (= WA 17), S.77-124.

Dürrenmatt, Friedrich: Der Winterkrieg in Tibet, in: Ders.: Stoffe I, Zürich 1984 (= detebe 21155), S.95-179.

Dürrenmatt, Friedrich: Dramaturgie des Labyrinths, in: Ders.: Stoffe I, Zürich 1984 (= detebe 21155), S.77-94.

Dürrenmatt, Friedrich: Theaterprobleme, in: Ders.: Theater. Essays und Reden, in: Werkausgabe in dreißig Bänden, Zürich 1980 (= WA 24), S.31-72.

Enzensberger, Hans Magnus: Blindenschrift, Frankfurt/Main [5]1975 (= es 217).

Enzensberger, Hans Magnus: Der Untergang der Titanic. Eine Komödie, Frankfurt/Main 1981 (= st 681).

Enzensberger, Hans Magnus: Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang, in: Ders.: Politische Brosamen, Frankfurt/Main 1985 (= st 1132), S.225-236.

Fries, Fritz Rudolf: Verlegung eines mittleren Reiches, Frankfurt/Main 1984.

Frisch, Max: Die Chinesische Mauer, in: Ders.: Stücke I, Frankfurt/Main [2]1974 (= st 70), S.133-209.

Frisch, Max: Tagebuch 1966-1971, Frankfurt/Main 1974.

Grass, Günter: Die Rättin, Darmstadt und Neuwied 1986.

Grass, Günter: Aufsätze zur Literatur, Darmstadt und Neuwied 1980 (insbes.: Über meinen Lehrer Döblin, S.67-91, Im Wettlauf mit den Utopien, S.122-149).

Hauptmann, Gerhart: Die Insel der großen Mutter oder das Wunder von Île des Dames. Eine Geschichte aus dem utopischen Archipelagus, in: Ders.: Das gesammelte Werk, erste Abteilung, neunter Band, Berlin 1942, S.313-592.

Haushofer, Marlen: Die Wand, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1985 (= Ullstein-Buch 30169: Die Frau in der Literatur).

Heinisch, Klaus J.(Hg.): Der utopische Staat. Morus, Utopia. Campanella, Sonnenstaat, Bacon, Neu-Atlantis, Reinbek bei Hamburg 1960 (= Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft, Philosophie des Humanismus und der Renaissance, Bd.3). Zitiert als Heinisch.

Herburger, Günter: Jesus in Osaka. Zukunftsroman, Darmstadt und Neuwied 1970.

Hesse, Hermann: Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften, Berlin und Weimar 1985.

Heym, Stefan: Ahasver, Berlin 1988.

Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder I, in: Ders.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd.4, Berlin und Weimar 1985.

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann, in: Ders.: Nachtstücke, Berlin und Weimar 1983, S.9-48.

Hohoff, Curt: Die verbotene Stadt, München 1958.

Horstmann, Ulrich: Das Untier. Konturen einer Philosophie der Menschenflucht, Frankfurt/Main 1985 (= st 1172).

Huxley, Aldous: Schöne neue Welt, deutsch von H.E. Herlitschka, Frankfurt/Main [27]1977 (= Fischer Taschenbuch 26).

Illing, Werner: Utopolis, Frankfurt/Main 1974 (= FO 37).

Jens, Walter: Das A und das O. Die Offenbarung des Johannes, Stuttgart 1987.

Jens, Walter: Nein - Die Welt des Angeklagten, München 1984.

Jünger, Ernst: Auf den Marmorklippen, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd.15, Stuttgart 1978.

Jünger, Ernst: Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt, in: Ders.: Sämtliche Werke, Essays II, Bd.8, Stuttgart 1981.

Jünger, Ernst: Gläserne Bienen, Stuttgart 1957.

Jünger, Ernst: Heliopolis, Tübingen 1949.

Kaiser, Georg: Gas und Gas. Zweiter Teil, in: Ders.: Dramen 1, hg. von Klaus Kändler, Berlin und Weimar 1979, S.359-450.

Kafka, Franz: Der Prozeß, Leipzig 1987.

Kasack, Hermann: Die Stadt hinter dem Strom, Frankfurt/Main 1960.

Kasack, Hermann: Der Webstuhl, Frankfurt/Main 1949.

Kasack, Hermann: Das große Netz, Berlin und Frankfurt/Main 1952.

Kellermann, Bernhard: Der Tunnel, Frankfurt/Main 1986 (= st 1283, Phantastische Bibliothek 179).

Kluge, Alexander: Lernprozesse mit tödlichem Ausgang, Frankfurt/Main [3]1980 (= es 665).

Königsdorf, Helga: Der Schmerz über das eigene Versagen, in: Die Zeit, 1.6.1990, S.64.

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit, München 1957.

Kubin, Alfred: Die andere Seite, Leipzig ²1984.

Kunert, Günter: Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah, Frankfurter Vorlesungen, München und Wien 1985 (= Edition Akzente).

Lenz, Siegfried: Literatur - unversöhnt und unfriedlich, um dem Frieden zu dienen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1988. Die Dankesrede des Preisträgers Siegfried Lenz, in: Frankfurter Rundschau, 10.10.1988, S.13.

Lessing, Gotthold Ephraim: Die Erziehung des Menschengeschlechtes, in: Ders.: Lessings Werke in sechs Bänden, Berlin NO.43., Bd.6, S.259-275.

Lessing, Gotthold, Ephraim: Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer, in: Lessings Werke in sechs Bänden, Berlin NO.43., Bd.6, S.223-254.

Mann, Thomas: Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, in: Ders.: Gesammelte Werke, Bd.6, Berlin und Weimar 1965.

Mercier, Louis-Sebastien: Das Jahr 2440, deutsch von Felix Weiße, Frankfurt/Main 1982 (= st 676, Phantastische Bibliothek 50).

Morus, Thomas: Utopia, in: Heinisch, s.dort, S.7-110.

Mueller, Harald: Der Dramatiker muß den Instinkt für Mord besitzen. Ein Theater Heute-Gespräch mit Harald Mueller, mit Mueller sprechen Peter von Becker und Michael Merschmeier. In: Theater heute, 7/1986, S.1-17.

Mueller, Harald: Totenfloss, in: Theater heute, 7/1986, S.35-46.

Müller, Heiner: Ich wünsche mir Brecht in der Peep-Show. Betrachtungen zum Genuß, in: Ders.: Zur Lage der Nation, Berlin 1990 (= RT 13), S.59-78.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften, in: Ders.: Gesammlete Werke in neun Bänden, hg. von Adolf Frise, Reinbek bei Hamburg ²1981, Bd.1-5.

Niebelschütz, Wolf von: Der blaue Kammerherr. Galanter Roman in vier Bänden, Frankfurt/Main 1961.

Orwell, George: 1984, deutsch von Michael Walter, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1984.

Rabsch, Udo: Julius oder Der schwarze Sommer, Tübingen 1983.

Richter, Eugen: Sozialdemokratische Zukunftsbilder. Frei nach Bebel, Berlin 1892.

Risse, Heinz: Wenn die Erde bebt, Berlin und Darmstadt 1955.

Rosendorfer, Herbert: Der Ruinenbaumeister, München 1971.

Schmidt, Arno: Die Gelehrtenrepublik. Kurzroman aus den Roßbreiten, Frankfurt/Main ⁶1978 (= Fischer Taschenbuch 685).

Schmidt, Arno: Leviathan und Schwarze Spiegel, Frankfurt/Main 1974 (= Fischer Taschenbuch 1476).

Schmidt, Arno: Kaff auch Mare Crisium, Frankfurt/Main [3]1975 (= Fischer Taschenbuch 1080).

Schnabel, Johann Gottfried: Insel Felsenburg, hg. von Wilhelm Voßkamp, Reinbek bei Hamburg 1969 (= Rowohlts Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Deutsche Literatur, Bd.31).

Samjatin, Jewgenij: Wir, deutsch von Gisela Drohla, Köln [2]1984 (= KIWI 49).

Schnurre, Wolfdietrich: Das Los unserer Stadt. Eine Chronik, Frankfurt/Main - Berlin - Wien 1980 (= Ullstein Buch 26024).

Skinner, B.F.: Futurum Zwei. Walden Two. Die Vision einer aggressionsfreien Gesellschaft, deutsch von M. Beheim-Schwarzbach, Reinbek bei Hamburg 1972.

Timm, Uwe: Der Schlangenbaum, Köln 1989 (= KIWI 198).

Toller, Ernst: Die Wandlung, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald, Bd.2, München 1978 (= Reihe Hanser 251), S.7-61.

Toller, Ernst: Masse Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts, in: Ders.: Gesammelte Werke, hg. von John M. Spalek und Wolfgang Frühwald, Bd.2, München 1978 (= Reihe Hanser 251), S.63-112.

Trakl, Georg: Das dichterische Werk, München [12]1990.

Walser, Martin: Die Anselm-Kristlein-Trilogie, Bd.I: Halbzeit, Bd.II: Das Einhorn, Bd.III: Der Sturz, Frankfurt/Main 1981 (= st 684).

Walser, Martin: Dorle und Wolf, Frankfurt/Main 1987.

Walser, Martin: Gallistl'sche Krankheit, Frankfurt/Main 1981 (= st 689).

Walser, Martin: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt/Main 1981 (= es 1090).

Walser, Martin: Wie und wovon handelt Literatur. Aufsätze und Reden, Frankfurt/Main [2]1980 (= es 642).

Werfel, Franz: Stern der Ungeborenen. Ein Reiseroman, Frankfurt/Main - Hamburg 1958.

Widmer, Urs: Der neue Noah. Komödie, Frankfurt/Main 1984.

Wolf, Christa: Kassandra, Leipzig 1987.

Wolf, Christa: Störfall, Berlin und Weimar 1987.

2. Forschungsliteratur

Adorno, Theodor, W: Aldous Huxley und die Utopie, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.298-320.

Adorno, Theodor, W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt/Main 1973 (= stw 2).

Allkemper, Alo: Warum sollte ich mich nicht in Widersprüche verwickeln? Nicolas Borns Probleme mit der Utopie, in: Zeitschrift für deutsche Philologie, H.4, Bd.103, 1984, S.576-603.

Anders, Günther: Besuch im Hades. Ausschwitz und Breslau 1966. Nach 'Holocaust'1979, München 1979 (= Beck'sche Schwarze Reihe 202).

Arendt, Dieter: Vom Lachen unter dem Galgen oder: Der Blick vom 'Lugaus' ins 'Rings', in: Universitas, 46.Jg., 4/1991, S.346-356.

Anders, Günther: Die atomare Drohung, München 1986 (= Beck'sche Schwarze Reihe 238).

Arnold, Heinz Ludwig: Erzählen gegen den Untergang. Günter Grass: *Die Rättin* - Kritik der Kritik, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, Hamburg 16.3.1986.

Ashold, Wolfgang: Sozialistische Irrlehren und liberale Zerrbilder. Die Anfange der Anti-Utopie, in: GRM, H.4, 1985, S.369-380.

Bachtin, Michael: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie der Lachkultur, deutsch von Alexander Kaempfe, München 1969 (= Reihe Hanser 31).

Barmeyer, Eike (Hg.): Science Fiction. Theorie und Geschichte, München 1972 (= UTB 132). Zitiert als Barmeyer.

Beckermann, Thomas: Die neuen Freunde. Walsers Realismus der Hoffnung, in: Text und Kritik 41/42, Januar 1974, S.46-53.

Beckermann, Thomas: Epilog auf eine Romanform. Martin Walsers Roman *Halbzeit.* Mit einer kurzen Weiterführung, die Romane *Das Einhorn* und *Der Sturz* betreffend, in: Siblewski/Walser, s.dort, S.74-113.

Beckermann, Thomas (Hg.): Über Martin Walser, Frankfurt/Main 1970 (= es 407). Zitiert als Beckermann/Walser.

Berghahn, Klaus L., Seeber, Hans Ulrich (Hg.): Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart, Königstein/Ts. 1983. Zitiert als Berghahn/Seeber.

Berghahn, Klaus L: Die real existierende Utopie im Sozialismus. Zu Christa Wolfs Romanen, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.275-297.

Berghahn, Wilfried: Sehnsucht nach Widerstand, in: Beckermann/Walser, s.dort, S.44-49.

Berneri, Marie Luise: Reise durch Utopia, deutsch von Renate Orywa, Berlin 1982.

Best, Otto, F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung, Darmstadt 1980 (= Wege der Forschung 394). Zitiert als Best/Das Groteske.

Best, Otto F.: Vom 'blauen Blümchen' zur 'blauen Blume', in: GRM, H.3, Bd.36, 1986, S.289-303.

Biesterfeld, Wolfgang: Die literarische Utopie, Stuttgart 1974 (= Sammlung Metzler 127).

Bloch, Ernst: Abschied von der Utopie? Vorträge, hg. von Hanna Gekle, Frankfurt/Main 1980 (= es 1046).

Bloch, Ernst: Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1985 (= stw 554), 3 Bände.

Bohrer, Karl Heinz: Der Lauf des Freitag. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse, München 1973 (= Reihe Hanser 123).

Bohrer, Karl Heinz: Utopie des Augenblicks und Fiktionalität. Die Subjektivierung der Zeit in der modernen Literatur, in: Ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des Ästhetischen Scheins, Frankfurt/Main 1981 (= es 1058), S.180-218.

Bohrer, Karl Heinz: Utopie 'Kunstwerk'. Das Beispiel von Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.303-332.

Brandstetter, Gabriele: Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, in: Christian W. Thomsen, Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980, S.255-267.

Braselmann, Werner: Franz Werfel, Wuppertal - Barmen 1960.

Braungart, Wolfgang: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung, Stuttgart 1989.

Braungart, Wolfgang: Kleinbürgerpoetik. Über Martin Walsers neueres Erzählwerk, in: Ders.(Hg.): Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945, Frankfurt - Bern - New York - Paris 1989 (= Giessener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd.10), S.72-91.

Brenner, Peter J.: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Philosophie, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.1, S.11-63.

Bugmann, Urs: 'Ultemosch' und das Überleben der Ratten, in: Luzerner Neueste Nachrichten, 1.3.1986.

Bumke, Joachim: Die Utopie des Grals. Eine Gesellschaft ohne Liebe?, in: Gnüg/Entwürfe, s.dort, S.70-79.

Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der 'schwarzen Romantik', insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, München 1983.

Cramer, Thomas: Hoffmanns Poetik der Groteske, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.229-235.

Derrida, Jaques: Apokalypse, hg. von Peter Engelmann, deutsch von Michael Wetzel, Graz - Wien 1985 (= Edition Passagen).

Dischner, Gisela, Faber Richard (Hg.): Romantische Utopie. Utopische Romantik, Hildesheim 1979. Zitiert als Dischner/Faber.

Doren, Alfred: Wunschräume und Wunschzeiten, Berlin 1927, Seiten 158-205 abgedruckt in: Neusüss, s.dort, S.123-177.

Dreykorn, Paul: Die Verquallung und das Endspiel. Welches Wesen überlebt die atomare Apokalypse? *Die Rättin* des Günter Grass, in: Nürnberger Zeitung, 1.3.1986.

Durzak, Manfred: Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen. Böll, Grass, Johnson, Wolf, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz ^{3}1979.

Elias, Norbert: Thomas Morus' Staatskritik. Mit Überlegungen zur Bestimmungen des Begriffs Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.101-150.

Elliot, Robert C.: Die Gestalt Utopias, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.104-125.

Enzensberger, Christian: Die Grenzen der literarischen Utopie, in: Akzente, H.1, 1981, S.44-60.

Erken, Günther (Hg.): Tankred Dorst, Frankfurt/Main 1989 (= st 2073).

Ermert, Karl (Hg.): Neugier oder Flucht? Zu Poetik, Ideologie und Wirkung der Science Fiction, Stuttgart 1980 (= Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft, Bd.50). Zitiert als Ermert/Neugier oder Flucht.

Erzgräber, Willi: Thomas Morus: *Utopia*, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.25-43.

Erzgräber, Willi: Utopie und Anti-Utopie in der englischen Literatur. Morus. Morris. Wells. Huxley. Orwell, München 1980 (= Literaturstudium, Bd.1).

Eykmann, Christoph: Denk- und Stilformen des Expressionismus, München 1974 (= UTB 256).

Faber, Richard: Kritik der Romantik. Zur Differenzierung eines Begriffs, in: DU 39, 1987, S.26-42.

Fietz, Lothar: Schreckutopien des Kollektivismus und Individualismus: Aldous Huxleys *Brave New World* und Michael Frayns *A Very Private Life*, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.203-217.

Fischer, Jens Malte: Science Fiction - Phantastik - Fantasy. Ein Vorschlag zu ihrer Abgrenzung, in: Ermert/Neugier oder Flucht, s.dort, S.8-17.

Fohrmann, Jürgen: Utopie Reflexion, Erzählung: Wielands *Goldener Spiegel*, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3., S.24-49.

Forster, Ludmila A.: Gestaltung des Nichtabsoluten. Struktur und Wesen des Grotesken, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.203-213.

Fraund, Thomas: Bewegung - Korrektur - Utopie. Studien zum Verhältnis von Melancholie und Ästhetik im Erzählwerk Thomas Bernhards, Frankfurt/Main - Bern - New York 1986 (= Studien zur Deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd.2).

Frenzel, Ivo: Die Lust am Untergang. Pessimistische Zeitprognosen - eine moderne Krankheit?, in: Frankfurter Hefte, 4/1978, S.2-7.

Freyer, Hans: Die utopische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart, Leipzig 1936.

Funke, Hans-Günter: Zur Geschichte Utopias. Ansätze aufklärerischen Fortschrittsdenkens in der französischen Reiseutopie des 17. Jahrhunderts, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.299-319.

Garrett, J.C.: Dilemmata in Utopien des zwanzigsten Jahrhunderts, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.241-258.

Gassen, Richard W., Holeczek Bernhard (Hg.): Apokalypse. Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag, Heidelberg 1985 (= Edition Braus). Zitiert als Gassen/Holeczek.

Gassen, Richard W.: Die apokalyptische Landschaft - eine Landschaft des 20. Jahrhunderts?, in: Gassen/Holeczek, s.dort, S.197-199.

Gassen, Richard W.: Des Untergang der Titanic. Chiliasmus und Weltende im XX.Jahrhundert, in: Gassen/Holeczek, s.dort, S.224-229.

Gizycki von, Horst: Arche Noah'84. Zur Sozialpsychologie gelebter Utopien, Frankfurt/Main 1983 (= fischer alternativ).

Glaser, Horst Albert: Utopie und Anti-Utopie. Zu Sades *Aline et Valcour*, in: Poetica, Bd.13, 1981, S.67-81.

Gnüg, Hiltrud: Der utopische Roman, München - Zürich 1983.

Gnüg, Hiltrud (Hg.): Literarische Utopie-Entwürfe, Frankfurt/Main 1982 (= st 2012). Zitiert als Gnüg/Entwürfe.

Gnüg, Hiltrud: Warnutopien in unserer Gegenwartsliteratur, in: Kürbiskern, 2/1984, S.148-158.

Goetsch, Paul: Die Sintfluterzählung in der modernen englischsprachigen Literatur, in: Franz Link (Hg.): Paradeigmata. Literarische Typologie des Alten Testaments, zweiter Teil: 20. Jahrhundert, Berlin 1989, S.651-684; Goetsch, Paul: Funktionen der Sintfluterzählung in der modernen deutschen Literatur, in: ebd., S.685-705.

Greiner, Bernhard: 'Paradies am Ende der Welt'. Geschichten zu Fritz Rudolf Fries' Roman *Verlegung eines mittleren Reiches*, in: Grimm/Faulstich/Kuon, s.dort, S.369-383.

Greuner, Ruth: Nachbemerkung zu Alfred Kubins *Die andere Seite*, in: A. Kubin: Die andere Seite, Leipzig [2]1984, S.224-240.

Grimm, Gunter E., Faulstich, Werner und Kuon, Peter (Hg.): Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1986 (= st 2067). Zitiert als Grimm/Faulstich/Kuon.

Grimm, Gunter E.: Dialektik der Ratlosigkeit. Friedrich Dürrenmatts apokalyptisches Denkspiel *Der Winterkrieg in Tibet*, in: Grimm/Faulstich/Kuon, s.dort, S.313-331.

Grimm, Reinhold: Das Messer im Rücken. Utopisch - dystopische Bildlichkeit bei Hans Magnus Enzensberger, in: Gnüg/Entwürfe, s.dort, S.291-310.

Grimm, Reinhold, Hermand, Jost (Hg.): Utopisches Denken im 20. Jahrhundert, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1974.

Gustafsson, Lars: Utopien. Essays, München 1970 (= Reihe Hanser 53).

Hank, Rainer: Sanfte Apokalypse. Untergangsvisionen in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende, in: Literatur und Kritik 241/2, Jänner/Februar 1990, S.58-71.

Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama, Stuttgart 1969.

Henn, Marianne: Lessings *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer*: Gesellschaftsutopie und Verantwortung, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Verantwortung und Utopie. Zur Literatur der Goethezeit, Tübingen 1988, S.137-148.

Henninger, Gerd: Zur Genealogie des schwarzen Humors, in: NDH, H.2, 1966, S.18-34.

Der Artikel erschien auch in: Best/Das Groteske, s.dort, S.124-137.

Hermand, Jost: Möglichkeiten alternativen Zusammenlebens. Ernest Callenbachs *Ecotopia* (1975), in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.251-264.

Hermand, Jost: Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens, Königstein/Ts. 1981.

Hermand, Jost: Von der Notwendigkeit utopischen Denkens, in: Ders.: Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens, Königstein/Ts. 1981, S.5-20.

Derselbe Artikel erschien in: Grimm/Hermand: Utopisches Denken im 20. Jahrhundert, s.dort, S.10-29.

Hermand, Jost: Unbewältigte Vergangenheit. Deutsche Utopien nach 1945, in: Jost Hermand, Helmut Peitsch, Klaus R. Scherpe (Hg.): Nachkriegsliteratur in Westdeutschland 1945-1949. Schreibweisen, Gattungen, Institutionen, Berlin 1982 (= AS83), S.102-128.

Hexter, Jack H.: Das 'dritte Moment' der *Utopia* und seine Bedeutung, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.151-167.

Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland, Göttingen 1973.

Hinck, Walter: Die Komödie zwischen Satire und Utopie, in: Reinhold Grimm/ Walter Hinck (Hg.): Zwischen Satire und Utopie. Zur Komiktheorie und zur Geschichte der europäischen Komödie, Frankfurt/Main 1982 (= st 839), S.7-19.

Hohendahl, Peter Uwe: Zum Erzählproblem des utopischen Romans im 18. Jahrhundert, in: Peter Pütz (Hg.): Erforschung der deutschen Aufklärung, Meisenheim - Königstein/Ts. 1980 (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 94), S.235-245.

Honke, Gudrun: Die Rezeption der *Utopia* im frühen 16. Jahrhundert, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.168-182.

Howe, Irwing: Der antiutopische Roman, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.344-354.

Huber, Ottmar: Mythos und Groteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus, Meisenheim am Glan 1979 (= Deutsche Studien, Bd.33).

Jabłkowska, Joanna: Die Apokalyptik um die Jahrhundertwende. Alfred Kubins *Die andere Seite*, in: Die Rampe, 2/1989, S.7-24.

Jabłkowska, Joanna: *Die Insel der großen Mutter*. Utopie oder Satire auf die Utopie?, in: Krzysztof A. Kuczynski, Peter Sprengel (Hg.): Gerhart Hauptmann. Autor des 20. Jahrhunderts, Würzburg 1991, S.91-98.

Jabłkowska, Joanna: Moderne Robinsonade oder Absage an die Hoffnung? Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Arno Schmidt, Marlen Haushofer und Friedrich Dürrenmatt, in: Wolfgang Braungart (Hg.): Über Grenzen. Polnisch-deutsche Beiträge zur deutschen Literatur nach 1945, Frankfurt/Main - Bern - New York - Paris 1989 (= Giessener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 10), S.33-45.

Jehmlich, Reimer: Phantastik - Science fiction - Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. in: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Darmstadt 1980.

Jennings, Lee B.: Gottfried Keller und das Groteske, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.260-277.

Jonas, Hans: Das Prinzip Verantwortung, Frankfurt/Main 1984 (= st 1085).

Jørgensen, Sven Aage: Utopisches Potential in der Bibel. Mythos, Eschatologie und Sekularisation, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.1, S.375-401.

Kahrmann, Bernd: George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949), in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.233-250.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A.Hoffmann, Stuttgart 1988 (= Sammlung Metzler 243).

Kaiser, Gerhard R. (Hg.): Poesie der Apokalypse, Würzburg 1991.

Kalivoda, Robert: Emanzipation und Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.1, S.304-324.

Kasack, Hermann (Hg.): Leben und Werk von Hermann Kasack. Ein Brevier, Frankfurt/Main 1966.

Kassel, Norbert: Vorliterarische Aspekte des Grotesken bei Kafka, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.278-291.

Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg ^{2}1961.

Kerényi, Karl: Ursinn und Sinnwandel des Utopischen, in: Eranos-Jahrbuch 32, 1963: Vom Sinn der Utopie, Zürich 1964, S.9-29.

Kiermeier-Debre, Joseph: 'Das Prinzip Arche Noah'. Tendenzen in der jüngeren und jüngsten deutschen Gegenwartsliteratur, in: Acta Universitatis Lodziensis, Folia litteraria 27, 1989, S.65-89.

Kiermeier-Debre, Joseph: 'Diese Geschichte vom untergehenden Schiff, das ein Schiff und kein Schiff ist.' Hans Magnus Enzensbergers Komödie vom 'Untergang des >*Untergangs der Titanic*<', in: Grimm/Faulstich/Kuon, s.dort, S.222-245.

Kinder, Hermann: Anselm Kristlein: Eins bis Drei - Gemeinsamkeit und Unterschied in: Text und Kritik 41/42, Januar 1974, S.38-45.

Klotz, Volker: Alfred Döblins *Berge Meere und Giganten*, in: Alfred Döblin: Berge Meere und Giganten, Olten und Freiburg im Breisgau ^{2}1980, S.515-539.

Kolakowski, Leszek: Marxismus - Utopie und Anti-Utopie, Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1974.

Koopmann, Helmut: Gibt es Zukunft im deutschen Gegenwartsroman?, in: Text und Kontext, H.2, Kopenhagen - München 1984, S.202-224.

Koselleck, Reinhart: Die Verzeitlichung der Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.1-14.

Kost, Rudi: Ein zorniger Mann an der Schwelle zum Alter in: Esslinger Zeitung, 26.2.1986.

Krauss, Werner: Geist und Widergeist der Utopien, in: Barmeyer, s.dort, S.23-47.

Krohn, Rüdiger: Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel *Merlin oder Das wüste Land*, in: Euphorion, Bd.78, 1984, S.160-179.

Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus, Berlin 1987.

Krysmanski, Hans-Jürgen: Die utopische Methode. Eine literatur- und wissenssoziologische Untersuchung deutscher utopischer Romane des 20. Jahrhunderts, Köln und Opladen 1963 (= Dortmunder Schriften zur Sozialforschung 21).

Kurz, Paul Konrad: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre, Frankfurt/Main 1987.

Laemmle, Peter: Lust am Untergang oder radikale Gegenutopie? *Der Sturz* und seine Aufnahme in der Kritik, in: Text und Kritik 41/42, Januar 1974, S.69-75. (Derselbe Artikel auch in: Siblewski/Walser, s.dort, S.204-213.)

Lambrecht, E.: Walter Jens: Ein Ringen mit dem Individuum, in: Studia Germanica Gandensia II, Gent 1960.

Lamping, Dieter: Die Komödie des Weltuntergangs. Eine Anmerkung zu Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic*, in: GRM, H.2, Bd.37, 1987, S.229-231.

Lapide, Pinchas: Apokalypse als Hoffnungsideologie, in: Gassen/Holeczek, s.dort, S.10-14.

Lehmann, Hans-Thies: Exkurs über E.T.A. Hoffmann *Sandmann*. Eine texttheoretische Lektüre, in: Dischner/Faber, s.dort, S.301-323.

Links, Roland: Alfred Döblin, München 1981 (= edition text + kritik).

Lippelt, Thomas: Eine astromentale Welt ohne Vögel, Goldgier und Todesangst. *Stern der Ungeborenen*, Franz Werfels kalifornische Romanvision von 1945, in: Text und Kontext, H.2, Kopenhagen - München 1984, S.290-303.

Lück, Hartmut: Fantastik, Science Fiction, Utopie. Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur, Lahn - Gießen 1977.

Manuel, Frank (Hg.): Wunschtraum und Experiment. Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens, aus dem amerikanischen von Otto Kimminich, Freiburg 1970 (= Sammlung Rombach NF. Bd.5).

Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des Goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Heidelberg 1965.

Mähl, Hans-Joachim: Der poetische Staat. Utopie und Utopiereflexion bei den Frühromantikern, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.273-302.

Mannheim, Karl: Ideologie und Utopie, deutsch von Heinz Maus, Frankfurt/Main [3]1952.

Mellen, Philip A.: Gerhart Hauptmann and Utopia, Stuttgart 1976 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 17).

Mennekes, Friedhelm: Am Ende der Tage wird es geschehen. Theologische Hinführung zur Apokalyptik, in: Gassen/Holeczek, s.dort, S.15-20.

Mennemeier, Franz: Modernes deutsches Drama 2, München 1973 (= UTB 135).

Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, Stuttgart 1989.

Müller, Götz: Utopie - Antiutopie - Science Fiction. Versuch einer Begriffsbestimmung, in: Heyne Science Fiction Magazin 12, München 1985, S.85-104.

Naumann, Dietrich: Politik und Moral. Studien zur Utopie der deutschen Aufklärung, Heidelberg 1977 (= Frankfurter Beiträge zur Germanistik 15).

Nägele, Rainer: Literatur und Utopie. Versuche zu Holderlin, Heidelberg 1978.

Nägele, Rainer: Zwischen Erinnerung und Erwartung. Gesellschaftskritik und Utopie in Martin Walsers *Einhorn*, in: Siblewski/Walser, s.dort, S.114-131.

Neusüss, Arnhelm (Hg.): Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen, Neuwied und Berlin 1968 (= Soziologische Texte 44). Zitiert als Neusüss.

Oesterle, Günter: 'Illegitime Kreuzungen'. Zur Ikonität und Temporalität des Grotesken in Achim von Arnims *Die Majoratsherren*, in: Etudes Germaniques, Janvier-Mars, 1988, S.25-51.

Pankow, Irena: Filozofia utopii, W-wa 1990.

Petsch, Robert: Das Groteske, in: Best/Das Groteske, s.dort,S.25-39.

Pietzcker, Carl: Das Groteske, in: DVjS 45, 1971, S.197-211.

Pfeiffer, K.Ludwig: Apocalypse: It's Now or Never-Wie und zu welchem Ende geht die Welt so oft unter?, in: Sprache im technischen Zeitalter, H.83/15, September 1982, S.181-196.

Popper, Karl R.: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde, deutsch von P.K. Feyerabend, Bern 1957 (= Sammlung Dalp 85). Bd.I: Der Zauber Platos, Bd.II: Falsche Propheten. Hegel, Marx und die Folgen.

Popper, Karl R.: Utopie und Gewalt, in: Neusüss, s.dort, S.313-326.

Reichert, Karl: Utopie und Staatsroman. Ein Forschungsbericht, in: DVjS 39, 1965, S.259-287.

Rey, William H.: Blitze im Herzen der Finsternis: Die neue Anthropologie in Christa Wolfs *Störfall*, in: The German Quarterly, Vol.62, No.3, Summer 1989, S.373-383.

Rieckmann, Jens: Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kunst im Fin de siècle, Königstein/Ts. 1985.

Riha, Karl: Karl Kraus: Das Weltuntergangsdrama -*Die letzten Tage der Menschheit* oder: Zum 'Untergang der Welt durch schwarze Magie', in: Grimm/Faulstich/Kuon, s.dort, S.35-47.

Roemer, Kenneth M.: *Looking Backword*: Popularität, Einfluß und vertraute Entfremdung, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.146-162.

Rohde, Hedwig: 'Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen...Jetzt als Buch erschienen: Günter Grass' *Die Rättin*, in: Der Tagesspiegel, Berlin 16.3.1986.

Rölleke, Heinz: Zivilisationskritik im Werk Trakls, in: Text und Kritik 4/4a, [4]1985, S.67-78.

Ruyer, Raymond: Die Utopien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.231-240.

Sander, Volkmar: Form und Groteske, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.292-303.

Scheck, Frank Rainer: Augenschein und Zukunft. Die antiutopische Reaktion (Samjatin, Huxley, Orwell), in: Barmeyer, s.dort, S.259-275.

Scherf, Reiner: Günter Grass: *Die Rättin* und der Tod der Literatur, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache in Forschung und Lehre, 37.Jg., H.6, Nov./Dez. 1987, S.382-398.

Schlaeger, Jürgen: Die Robinsonade als frühbürgerliche 'Eutopia', in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.279-298.

Schmidt, Burghart: Utopie ist keine Literaturgattung, in: Ueding/Utopie, s.dort, S.17-44.

Schmidt, Jochen (Hg.): Deutsche Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1982.

Schömel, Wolfgang: 'Selbstmörder gehen nachts in großen Horden...'Die Zukunft als Katastrophe in frühexpressionistischer Lyrik, in: Text und Kontext, H.2, Kopenhagen - München 1984, S.244-265.

Schöne, Albrecht: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil, In: Villgradter/Krey, s.dort, S.355-388.

Schreiber, Jürgen: Der Herr der Ratte, in: Natur, München 4/April, 1986.

Schünemann, Peter: Georg Trakl, München 1988 (= Beck'sche Reihe 607, Autorenbücher).

Schuster, Ingrid, Bode Ingrid (Hg.): Alfred Döblin im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Bern - München 1973.

Schwonke, Martin: Vom Staatsroman zur Science Fiction. Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie, Stuttgart 1957.

Seeber, Hans Ulrich: Bemerkungen zum Begriff 'Gegenutopie', in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.163-171.

Seeber, Hans Ulrich: Thomas Morus' *Utopia* (1516) und Edward Bellamys *Looking Backward* (1888): Ein funktionsgeschichtlicher Vergleich, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.357-377.

Seibt, Ferdinand: Utopie als Funktion abendlandischen Denkens, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.1, S.254-279.

Servier, Jean: Der Traum von der großen Harmonie, deutsch von Bernd Lächler, München 1971.

Siblewski, Klaus (Hg.): Martin Walser, Frankfurt/Main 1981 (= st 2003). Zitiert als Siblewski/Walser.

Sieburg, Friedrich: Toter Elefant auf einem Handkarren, in: Beckermann/Walser, s.dort, S.33-36.

Sikora, Adam: Prorocy szczesliwych swiatow, W-wa 1982.

Soefner, Hans Georg: Der geplante Mythos. Untersuchungen zur Struktur und Wirkungsbedingung der Utopie, Hamburg 1974 (= IPK-Forschungsberichte, Bd.51).

Spitzer, Leo: Besprechung von Wolfgang Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.50-68.

Stadelmeier, Gerhard: End ohne Enden oder: Wie man Weltuntergänge überlebt. Es retten sich, wie sie können - die Schriftsteller, in: Grimm/Faulstich/Kuon, s.dort, S.358-368.

Stähle, Rudolf: Die Zeit im modernen utopischen Roman. Ernst Jüngers *Heliopolis,* Hermann Hesses *Glasperlenspiel* und Franz Werfels *Stern der Ungeborenen,* Freiburg 1965.

Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.69-84.

Steinmetz, Willibald: Utopie als Staatsplanung? - James Harringtons *Oceana* von 1656, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.59-72.

Stockinger Ludwig: Ficta Respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts, Tübingen 1981 (= Hermaea NF, Bd.45).

Stockinger, Ludwig: Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der deutschen Literaturwissenschaft, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.1, S.120-142.

Stockinger, Ludwig: 'Realismus', Mythos und Utopie. Denis Vairasse: *L'Histoire des Sévarambes* (1677-79), in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.73-94.

Stockinger, Ludwig: Überlegungen zur Funktion der utopischen Erzählung in der frühen Neuzeit, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.229-248.

Stollmann, Rainer: SCHWARZER KRIEG, ENDLOS. Erfahrung und Selbsterhaltung in Alexander Kluges *Lernprozessen mit tödlichem Ausgang*, in: Text & Kontext, H.2, Kopenhagen - München 1984, S.349-369.

Suvin, Darko: Poetik der Science Fiction, Frankfurt/Main 1979 (= st 539) .

Swoboda, Helmut: Der Traum vom besten Staat. Texte aus Utopien von Platon bis Morris, München 1972.

Szacki, Jerzy: Spotkania z utopia, Iskry, W-wa 1980.

Szacki, Jerzy: Utopie, Iskry, W-wa 1968.

Tabori, George: Wir sind keine Götter. Brief an die Schauspieler des Totenfloß, in: Theater heute, 7/86, S.11.

Thomsen, Christian W.: Aspekte des Grotesken im *Lazarillo de Tormes*, in: Best/Das Groteske, s.dort, S.179-194.

Thomsen, Christian W.: Das Groteske und die englische Literatur, Darmstadt 1977.

Trousson, Raymond: Utopie, Geschichte, Fortschritt. Das *Jahr 2440*, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.15-23.

Ueding, Gert (Hg.): Literatur ist Utopie, Frankfurt/Main 1978 (= es 935). Zitiert als Ueding/Utopie.

Ueding, Gert: Literatur ist Utopie, in: Ueding/Utopie, s.dort, S.7-14.

Ueding, Gert: Utopia liegt ganz in der Nähe. Anmerkungen zum staatsphilosophischen Modell des Zukunftsromans und seiner Transformation in der Zeit, in: Ermert/Neugier oder Flucht, s.dort, S.18-32.

Vickers, Brian: Die Satirische Struktur von Swifts *Gullivers Reisen* und Mores *Utopia*, in: Villgradter/Krey, s.dort, S.126-160.

Villgradter, Richard/Krey, Friedrich (Hg.): Der utopische Roman, Darmstadt 1973. Zitiert als Villgradter/Krey.

Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland, München 1988.

Voßkamp, Wilhelm: 'Ein irdisches Paradies': J.G. Schnabels *Insel Felsenburg*, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.95-104.

Voßkamp, Wilhelm: Utopie als Antwort auf Geschichte. Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit, in: Hartmut Eggert (Hg.): Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit, Stuttgart 1990, S.273-283.

Vietta, Silvio, Kemper, Hans-Georg: Expressionismus, München 1975 (=UTB 362).

Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Stuttgart 1982, 3 Bände. Zitiert als Voßkamp/Utopieforschung.

Voßkamp, Wilhelm: Thomas Morus' *Utopia*: Zur Konstituierung eines gattungsgeschichtlichen Prototyps, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.2, S.183-196.

Wahser, Eva L.: Von Ratten und vom Retten, in: Titel, München, 2/1986.

Waine, Anthony: Martin Walser, München 1980 (= editon text + kritik, Autorenbücher 18).

Weiss, Walter: Ausklang der Utopien. Das ist aber noch nicht alles. Von Musil zur österreichischen Gegenwartsliteratur, in: Musil-Forum, 7, 1981 (1983), S.41-52.

Derselbe Artikel in: Literatur und Kritik 160, 1981, S.580-591.

Wiegmann, Hermann: Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik, Stuttgart 1980.

Winter, Michael: Lebenslaufe aus der Retorte. Glück und Utopie, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, H.50, 1983, S.48-69.

Winter, Michael: Luxus und Pferdestärken. Die Utopie in der industriellen Revolution. Etienne Cabets *Icarien*, in: Berghahn/Seeber, s.dort, S.125-145.

Winter, Michael: Utopische Anthropologie und exotischer Code. Zur Sprache und Erzählstruktur des utopischen Reiseromans im 18. Jahrhundert, in: Wolfgang Haubrichs (Hg.): Erzählforschung 3. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik, Göttingen 1978 (= LiLi Beiheft 8), S.133-175.

Winter, Michael: Don Quijote und Frankenstein. Utopie als Utopiekritik: Zur Genese der negativen Utopie, in: Voßkamp/Utopieforschung, s.dort, Bd.3, S.86-112.

Winter, Michael: Utopie in Boudoir, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, H.9/10, 1981, S.994-1004.

Wolff, Hans M.: Die Weltanschuung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung, eingeleitet von Karl S. Guthke, Bern - München 1949.